СОВЕТСКАЯ *художественная* ФОТОГРАФИЯ


1917-
1957

С. А. МОРОЗОВ

СОВЕТСКАЯ *художественная* ФОТОГРАФИЯ

★

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
· ИСКУССТВО ·
МОСКВА · 1958

ВСТУПЛЕНИЕ

На заглавном листе книги стоят даты: 1917—1957. Это книга очерков из истории отечественной фотографии за сорок лет, прошедших со времени Великой Октябрьской социалистической революции.

Фотография как искусство развивается в Советском Союзе в тесной связи с периодической печатью. В коллективах редакций газет и журналов воспитано большинство мастеров фотографии старшего и молодого поколений. Повседневная близость к трудовой деятельности народа, стремление отражать в снимках важнейшие события из жизни страны наполняют работы мастеров фотографии, фотожурналистов и многих фотолюбителей публицистическим содержанием, придают их творчеству идейную направленность. Связь с печатью в значительной мере определяет сильные стороны советской художественной фотографии.

Не все гладко шло в развитии советского фотоискусства. Бывали неудачи, допускались существенные ошибки, не всегда правильно критиковалось какое-либо творческое явление, иногда чрезмерно восхвалялось то, что не заслуживало такой похвалы. В стране в настоящее время еще слабо организовано самодеятельное фотолюбительское движение. Недостаточно активно протекает творческая деятельность коллективов профессионалов-фотографов.

Советская художественная фотография идет по пути социалистического реализма. Но признаки социалистического реализма понимались нередко слишком упрощенно, они неправомерно переносились в документальное в своей основе фотоискусство. Это вело фотографов к построению надуманных композиций, к инсценировкам, это снижало фотографию как искусство, обесценивало ее сильные стороны: всегда иметь дело с настоящим, с достоверной правдой повседневной жизни.

Иногда отдельные фотографы отдалялись от реализма в сторону отвлеченных формальных исканий. В их работах сказывалось влияние чуждой советскому искусству идеологии. Такие отступления от реализма встречали и встречают справедливую критику как в среде самих фотоработников, так и со стороны советской общественности. Но случается, что, борясь с проявлениями формализма, участники споров начинают забывать о пользе новаторства в области формы. Это приводит иных фотографов к бездумному, холодному натурализму или к попыткам слащавого приукрашивания действительности.

Коллектив работников советской фотографии во все периоды ее развития следовал направляющим указаниям Коммунистической партии Советского Союза в области искусства и литературы; эти указания помогают фотографам-художникам не отрываться от жизни народа, идти по верному пути служения идеям коммунизма.

Предлагаемая читателям книга служит продолжением очерков «Русская художественная фотография. 1839—1917» того же автора, выпущенных в свет издательством «Искусство» в 1955 году.

В книге рассказывается об основных периодах истории советской фотографии (этому посвящена первая часть книги) и дан очерк развития жанров (это составило содержание ее второй части). Здесь нет обстоятельных биографических сведений о фотохудожниках и нет развернутой характеристики творчества каждого из них. Советское фотоискусство — дело коллектива. Оно вырастает на основе самодеятельного искусства. Оно включает в себя повседневный труд сотен фотожурналистов и фотолюбителей. По лучшим работам участников этого большого коллектива судят об уровне достижений художественной фотографии. Было бы неправильно поэтому сводить рассказ о ней к творчеству небольшой группы мастеров.

В очерках приведены примеры из творческой практики более чем полутораста фотографов. Это не означает, однако, что только упоминаемые в книге фотографы составляют творческий актив мастеров советского фотоискусства, его актив значительно шире.

Мало говорится о работе фотохудожников союзных и автономных республик и ряда крупных городов страны. На местах нет творческих объединений, где бы обобщался их опыт. Автор вынужден был ограничиться разбором снимков преимущественно мастеров фотографии, сотрудничающих в центральной печати.

Книга очерков охватывает большой исторический период — сорокалетие службы художественной фотографии народу. Советское фотоискусство вступает в свое пятое десятилетие, радуя признаками нового подъема, живой увлеченностью его мастеров творческими поисками во всех жанрах.

Звездочкой * в тексте отмечены работы мастеров фотографии, воспроизведенные в книге.



ПУТЬ СОВЕТСКОГО ФОТОИСКУССТВА

ФОТОХРОНИКА ОКТЯБРЯ

С пропусками, подписанными в Смольном, несколько фотографов-репортеров и кинооператоров снимали на улицах и площадях Петрограда события первых дней Великой Октябрьской социалистической революции. Они фотографировали броневики с красногвардейцами у подъезда Смольного, грузовики с отрядами вооруженных рабочих, матросов и солдат на улицах Петрограда, пикеты Красной гвардии, проверяющие документы у прохожих; на одном из снимков показан часовой у кабинета В. И. Ленина.

В Москве фотографы и кинооператоры снимали красноармейские «десятки» на автомашинах, уличные баррикады, места схваток и боев между революционными отрядами и юнкерами.

Снимки фотографов — хроникеров Октябрьских дней — в столицах и других городах России составили исторический фонд фотодокументов.

Фоторепортаж в дореволюционной России был слабо развит. Впервые он привлек к себе внимание на страницах журналов во время русско-японской войны и революции 1905—1907 годов. В последующие годы политической реакции газетно-журнальный фоторепортаж почти был лишен общественно-политического содержания.

События первой мировой войны снова вынудили владельцев газет давать больше репортажных, информационных снимков. Но, отражая интересы правящих классов, редак-

ции не допускали на страницы журналов остропублицистических снимков. Столичные фотографы по-прежнему больше интересовались новостями уголовной хроники, происшествиями, новостями официальной и полуофициальной жизни столиц. Корреспонденты привозили с фронта и из прифронтовых городов фотодокументы о тяготах жизни народа, о лишениях, претерпеваемых беженцами, сцены окопного быта. Бóльшая часть этих снимков не увидела света.

События Февральской революции — как в столицах, так и в других городах — были запечатлены в относительно большом количестве снимков. Однако, привыкшие к протокольно бесстрастному воспроизведению сюжетов, фотографы и к событиям революции в большинстве случаев относились, как к происшествиям, как к хронике. Далеко не все фотографы и далеко не всегда умели понять и объективно оценить происходящее, выбрать сюжет и отразить в снимках социальную тенденцию того или иного события. Это можно сказать и о фотографических снимках событий последующих месяцев. Как бы то ни было, хранящиеся ныне в государственных архивах негативы и снимки отражают немало знаменательного за период с февраля до дней Великого Октября: арестованные царские министры; стрельба по городовым из засады; переодетые жандармы, захваченные патрулем; похороны жертв Февральской революции; события июньских и июльских дней; демонстрации под лозунгом «Вся власть Советам!»; расстрел демонстрантов войсками Временного правительства; ликвидация корниловского мятежа, братание солдат «дикой дивизии» с революционными солдатами; «государственное совещание» в Москве, на которое делала ставку буржуазия; митинги солдат на фронте против продолжения войны.

Залп крейсера «Аврора» возвестил миру начало новой эры. Власть перешла в руки рабочих и крестьян. Владимир Ильич Ленин на II Всероссийском съезде Советов провозгласил победу социалистической революции.

Молодой стране рабочих и крестьян, совершивших величайшую из революций, пришлось пройти сквозь тяжелые годы борьбы с иностранными интервентами и белогвардейцами. Начиная с февраля 1918 года, с вероломного наступления кайзеровских войск на Петроград, и кончая 1921 годом, разгромом «черного барона» Врангеля, поднятый Коммунистической партией на борьбу за завоевания Октября советский народ не выпускал оружия из своих рук. Партия большевиков, руководимая Центральным Комитетом во главе с В. И. Лениным, сплотила страну в единый боевой лагерь.

Молодое советское изобразительное искусство, кинематография и фотография были направлены на служение делу победы.

В годы гражданской войны в области фотографии было положено начало советскому публицистическому репортажу. По технике выполнения снимки тех лет были скромные. Фотографировали обычно общим планом. В кадр вбиралось все, что попадало в поле зрения объектива. Снимки были в большинстве своем статичны; фотографы редко ставили перед собой художественные цели.

Было бы неправильно оценивать архив фотокинодокументов тех лет только или преимущественно с эстетической стороны. Но большой ошибкой было бы вовсе исключить эти годы из очерка о развитии советской фотографии как искусства.

Ни один вид фотографической деятельности не приобрел тогда такого значения, как репортаж. Пейзажная и портретная художественная фотография почти замерла. Прекратили свою деятельность фотографические общества.



Июньская демонстрация в Петрограде под большевистскими лозунгами. 1917. Автор неизвестен

Фотографов-корреспондентов и кинооператоров (эти профессии часто совмещались), снимавших события революции, властно захватывала публицистическая сторона дела.

Центральный Комитет Коммунистической партии и Советское правительство высоко ценили значение фотографии и кинохроники для целей пропаганды. Народный комиссариат просвещения уже в 1918 году создал для руководства фотокиноделом фотокинокомитеты, которые имели отделы фотосъемки текущих политических событий,— первые организации государственного руководства фоторепортажем. В Москве был еще создан отдел фотосъемки при Центропечати; с 1919 года съемками политических событий занимались и сотрудники Фотографии при Всероссийском Центральном Исполнительном Комитете. Соответствующие организации были созданы на Украине.

Датой рождения советской фотографии принято считать 27 августа 1919 года. В этот день В. И. Ленин подписал декрет о национализации и переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Наркомпроса.

Фотокинокомитеты объединили вокруг себя фоторепортеров и кинооператоров, направляя их на съемку различных событий как в столицах, так и в провинциальных городах. Велись съемки на фронтах гражданской войны, на фабриках и заводах. По подсчету одного из руководителей кинофотосъемочного дела тех лет, Г. М. Болтянского, за два с половиной года (с середины 1919 до 1921 г.) фотографы Московского кинокомитета произвели 12 000 снимков в Москве, различных городах и на фронте. Около 3000 снимков выполнили в эти годы фотографы Петроградского кинокомитета[1].

Это был политически насыщенный фоторепортаж. Но он имел одно своеобразие: едва ли то был не единственный в истории фотографии репортаж без прессы! Молодая Советская страна жила и боролась в тяжелых экономических условиях. Хозяйственная разруха сказалась и на типографском деле. Нельзя было выпускать ни газет, ни журналов с тоновыми иллюстрациями. Выходили только единичные издания. Например, в 1918 году был выпущен номер фотографической газеты на французском языке под названием «Русская революция в снимках» на четырех страницах с двенадцатью репортажными фотографиями.

В 1920 году в Петрограде вышел сборник фотоиллюстраций под названием «Октябрь». Делались попытки выпускать иллюстрированные приложения к газетам, но издания прекращались на первых же выпусках.

Единственным иллюстрированным журналом, помещавшим на своих страницах снимки событий, был в годы военного коммунизма журнал «Пламя»; он выходил в Петрограде. Журнал печатал много снимков: проводы бойцов на фронты, партийные съезды и конгрессы, съезды Советов и профсоюзов; явления нового быта в рабочей среде; снимки с фронтов гражданской войны и т. п. Например, в 1920 году выделяются среди других репортажные снимки: проводы коммунистов на Польский фронт; первомайский субботник; II конгресс Коминтерна; съезд народов Востока в Баку; нефтяные промыслы в Баку; хроника IV Всеукраинского съезда Советов; открытие первых домов отдыха в бывших барских особняках на Каменном острове. Был напечатан даже художественный снимок, оригинал которого выполнен, очевидно, бромомасляным способом,— «Красноармейцы уводят раненого товарища с поля боя».

В годы военного коммунизма все изобразительные искусства: графика, скульптура, живопись — были поставлены на службу массовой агитации и пропаганде. Художники участвовали в украшении улиц и площадей, в оформлении революционных праздников, в росписи клубов, агитпоездов, агитпароходов. Хотя и было немало вычурного, формалистического в этих работах, в целом, однако, искусство служило боевым оружием пропаганды. Особую роль выполнял в те годы художественный плакат. Была использована и действенная сила фотографии.

О фотографии не принимались специальные партийные решения. На работу фотографов-корреспондентов распространялись указания партии об участии изобразительных искусств и кино в пропаганде, просвещении и образовании. Так, в резолюции состоявшегося в 1919 году VIII съезда партии «О политической пропаганде и культурно-просветительной работе в деревне» развивается мысль о привлечении самых разнообразных форм коммунистической пропаганды в деревне. Предлагается устраивать выставки, проводить чтения,

---

[1] Много сведений из истории советской фотографии содержит книга Г. М. Болтянского «Очерки по истории фотографии в СССР», Госкиноиздат, М., 1939.

которые «желательно сопровождать наглядными демонстрациями при помощи кинематографа или волшебного фонаря...».

«Нет таких форм науки и искусства,— говорится в другом пункте резолюции,— которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма и бесконечно разнообразной работой по созиданию коммунистического хозяйства»[1].

Кинохроника, плакаты, выставки, фотовитрины — все эти формы ознакомления трудящихся с текущей политикой, с событиями, с задачами, стоящими перед Советским государством, были широко использованы в годы военного коммунизма.

Фотографы киноотделов отправляли свои негативы в Москву, Петроград. Здесь составлялись тематические серии снимков. Эти серии раздавались культработникам, рассылались по клубам, частям Красной Армии, попадали в агитпоезда и на агитпароходы. Серии снимков вручались делегатам партийных, советских и профсоюзных съездов. Эти снимки распространялись по городам, часто их вывешивали в окнах редакций местных газет.

Вошло в обычай вручать набор хроникальных снимков рабочим-делегатам из других стран, посещавшим Советскую Россию, а также делегатам конгрессов Коминтерна. Делегаты — друзья советского народа публиковали снимки в демократических, рабочих заграничных журналах, газетах, различных изданиях. Снимки советских фотографов служили в годы блокады разоблачению клеветы, на которую не скупились в своей прессе враги первого в мире государства рабочих и крестьян.

В 1920 году Всероссийский фотокиноотдел стал готовить к каждому съезду партии, Советов или профсоюзов фотографические выставки. Они устраивались в помещениях, где заседали съезды.

Фотография, как и графика, как плакат или известные «Окна сатиры РОСТА», вышла в те годы на улицу. В Петрограде, а затем в Москве и некоторых других городах, на агитпунктах или просто на заборах вывешивались сменные витрины со снимками на темы текущих политических событий.

Снимки отражали темы фронтовые, темы трудового тыла, просвещения, культуры. Зритель видел фотографии, освещающие какой-либо съезд; фоторепортер с Восточного или Южного фронта присылал снимки эпизодов из боевой жизни Красной Армии; снимки знакомили с комсомольцами, отправляющимися по мобилизации на фронт, с трудом металлистов, оружейников, железнодорожников.

Нет сомнения, что именно опыт привлечения фотографии к участию в пропаганде и агитации тех лет дал возможность В. И. Ленину несколькими годами позже напомнить работникам Наркомпроса о фотографии. В январе 1922 года было составлено директивное письмо Наркомпросу на основе данных В. И. Лениным устных указаний. В письме говорилось, в частности: «Нужно показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями»[2].

Многие из снимков поры гражданской войны были извлечены из архивов и увидели свет в журналах, газетах и различных изданиях, посвященных истории Советской страны, значительно позже; они приобрели большое значение как иллюстрации героической поры

---

[1] «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. 1, изд. 7, 1953, стр. 451.
[2] Сб. «Партия о кино», изд. 2, Госкиноиздат, М., 1939, стр. 28.



Парад частей Всевобуча в мае 1918 года в Москве на Красной площади

становления и укрепления Советской власти. Богатое собрание фотографий тех лет хранится в Центральном Архиве кинофотофонодокументов СССР. Публицистическая выразительность некоторых из этих репортажных снимков очень большая.

...Площадь, заполненная народом. Это петроградцы собрались на митинг — встречу с вождем революции В. И. Лениным. Он приехал на открытие II конгресса Коминтерна и выступил на этом митинге.

«Парад частей Всевобуча в мае 1918 года на Красной площади в Москве»*. С винтовками на плече со стороны храма Василия Блаженного проходит по площади вооруженная рабочая и учащаяся молодежь.

«Пехота Красной Армии на параде в Харькове». Снимок неизвестного фотографа относится к 1919 году. Тяжелая то была пора в жизни республики. Молодые бойцы одеты в скромную форменную одежду; на ногах у них лапти и обмотки. Красноармейцы, верно недавние новобранцы, старательно держат равнение.

Съемкой занимались многие фотографы и кинооператоры. В историю фотографии вошло несколько имен хроникеров революции, таких, как П. Оцуп, А. Савельев, П. Новицкий, Я. Штейнберг, А. Дорн и другие.

Горячо преданный своему делу, с неиссякаемой энергией трудился П. Оцуп. Он был уже опытным фотографом-репортером, имея за плечами больше двадцати лет профессиональной работы. В 1896 году, мальчиком, Оцуп поступил в одну из петербургских портретных фотографий. Через несколько лет он начал снимать для журналов. Занимался съемками для «Нивы», затем для «Огонька» и других иллюстрированных изданий. В русско-японскую войну П. Оцуп был военным фотокорреспондентом. Снимал он и в осажденном Порт-Артуре. В 1911 году в Петербурге состоялась первая персональная выставка работ П. Оцупа; были на ней снимки репортажного характера. Много работал он как фотокор респондент и в годы первой мировой войны.

С начала Февральской революции П. Оцуп всецело отдался оперативной съемке развертывающихся событий. Он снимал акт отречения от престола Николая II, боевые события февраля — марта, знаменательную сценку братания питерских рабочих с солдатами Павловского полка. Оцупу принадлежат снимки первых съездов Советов, событий 3—5 июля в Петрограде. Глубокой осенью 1917 года П. Оцуп сфотографировал «парад» женского батальона, который пришел в Зимний дворец «на защиту Керенского». Следующей съемкой фотографа была съемка Зимнего в момент начала осады его вооруженным народом. Вскоре он произвел вечерний снимок легендарной «Авроры». Едва угадываются в снимке очертания корабля в лучах прожекторов; светлые иллюминаторы, освещенные участки корабля, свет на воде придают даже некоторую живописность кадру.

Много раз выезжал Оцуп с фотоаппаратом на фронты гражданской войны, фотографировал в окопах под Гатчиной и эскадроны частей Первой Конной армии на Южном фронте; производил съемку на Туркестанском фронте; в 1921 году снял отряд коммунистов, идущих по льду Финского залива против кронштадтских белогвардейских мятежников.

Старейший советский фоторепортер П. Оцуп — автор портретов Владимира Ильича Ленина (о них пойдет речь ниже). Ему принадлежат портреты И. В. Сталина, Я. М. Свердлова, Ф. Э. Дзержинского, групповой портрет М. В. Фрунзе, К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного. Немало снимков показывает деятельность М. И. Калинина. Фотографировал Оцуп Эрнста Тельмана, Клару Цеткин, Анри Барбюса, Георгия Димитрова.

Большую историческую ценность имеют снимки Оцупа, показывающие делегатов и делегаток первых партийных съездов и съездов Советов, а также снимки революционных празднеств. В частности, Оцуп фотографировал впервые вышедших на демонстрацию в день народного праздника артистов Московского Художественного театра с лозунгом «Искусство — трудящимся».

Как репортер П. Оцуп продолжал работать и в последующие десятилетия, в годы мирного строительства. На двух персональных выставках — в 1940 и 1947 годах — П.Оцуп показывал свою богатую коллекцию снимков. Обе выставки были развернуты в залах Центрального Дома Советской Армии в Москве. Выставка 1940 года была посвящена теме: история Советской Армии в фотографиях. Выставка 1947 года была юбилейной, устроенной в связи с пятидесятилетием творческой деятельности П. Оцупа. На ней были представлены работы на историко-революционные темы, включая, разумеется, и темы из истории Советских Вооруженных Сил.

Престарелого мастера фотографии в 1947 году Советское правительство наградило орденом Трудового Красного Знамени, как говорилось в Указе Верховного Совета Союза ССР, «за многолетнюю деятельность и заслуги в области советского фотоискусства». Передвижная выставка работ П. Оцупа, отображающая историю Советской Армии, была организована в 1956 году. Выставка побывала в нескольких городах страны.

Хорошо владел техникой репортажа опытный фотограф А. Савельев. До революции его снимки печатались в журнале «Нива», он много фотографировал для иллюстрированного приложения к «Московскому листку». Это был вдумчивый фотограф. Он — один из немногих репортеров, подмечавших социальные черты в том или ином событии. Далеко не все его снимки поэтому увидели свет в дореволюционной буржуазной печати. Большую серию документальных снимков он выполнил в 1905 году, в период московского вооруженного восстания.

В годы гражданской войны Московским кинокомитетом А. Савельеву поручались наиболее ответственные съемки. Не раз он был командирован на фронты, привозил оттуда интересные и содержательные снимки. Ездил Савельев по стране с агитпоездами ВЦИК, живо участвуя в агитационно-пропагандистской работе. Талантливый фотограф рано умер, в 1923 году, не успев поработать с фотокамерой над тематикой мирной жизни Советской страны.

В Москве и на фронтах гражданской войны немало фотографировал А. Дорн. Он снимал хронику событий 1917 года и последующих лет. Выполнял репортажные задания Московского кинокомитета. Один из лучших репортажных снимков Дорна — «Выступление председателя ВЦИК Я. М. Свердлова с броневика на митинге в Москве» (1918).

П. Новицкий и Я. Штейнберг занимались репортажем еще в годы первой мировой войны. Они с энтузиазмом включились в съемку событий революции.

Я. Штейнберг фотографировал много. Его снимки той поры неизменно привлекали внимание и спустя много лет, на стендах фотографических выставок двадцатых и тридцатых годов.

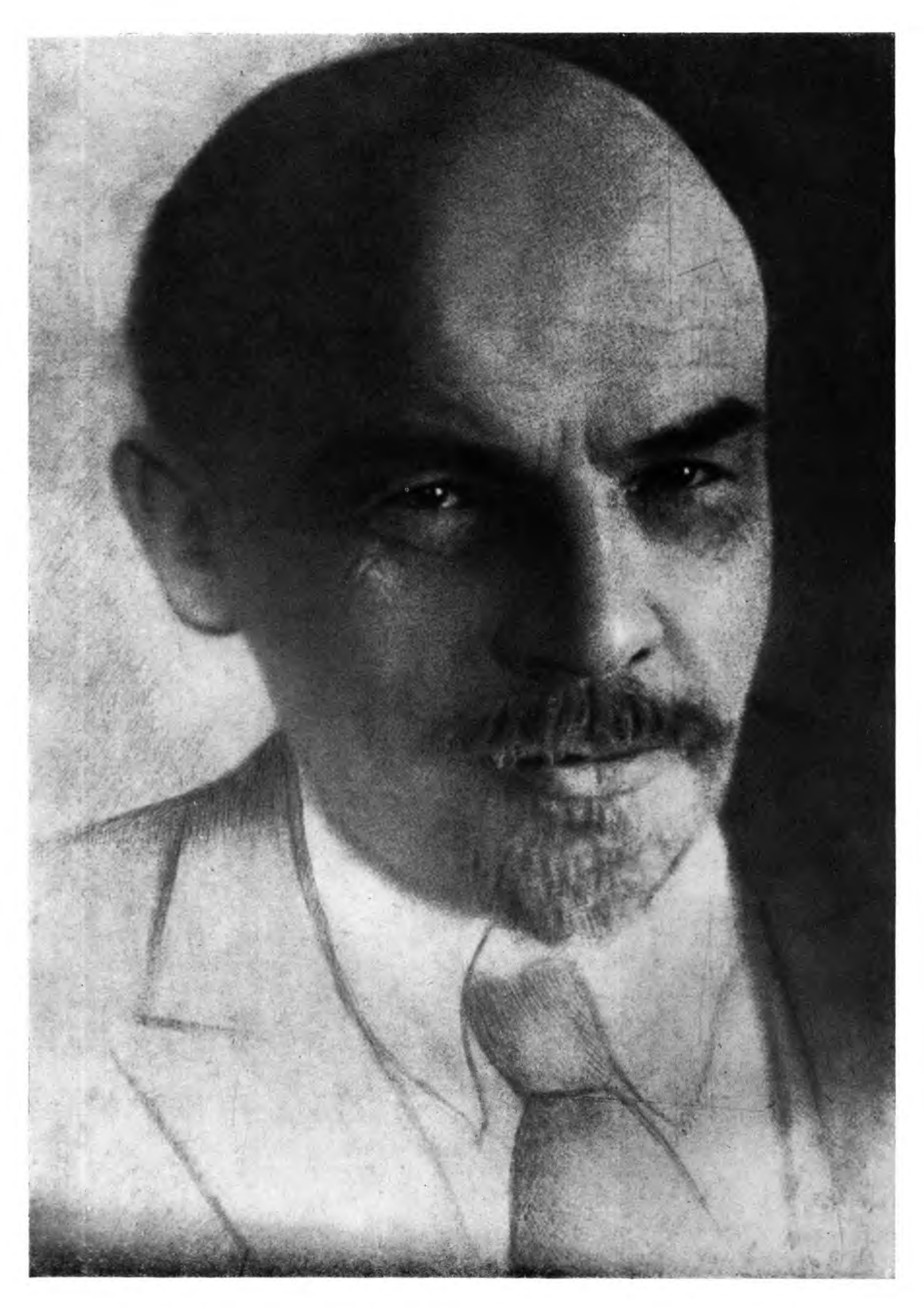
П. Новицкий преимущественно работал как кинооператор-хроникер, хотя начал свою творческую деятельность еще в начале века как фотограф под руководством киевского фотохудожника Н. А. Петрова. В 1912 году Новицкий в качестве кинооператора парижской фирмы «Гомон» снимал на фронтах Балканской войны, а с 1914 года работал кинооператором Скобелевского комитета. П. Новицкий — автор кинофильмов «Великие дни революции в Москве» (о событиях Февральской революции 1917 г.); «Красная Армия на Красной горке под Питером» (период битвы с Юденичем). Много кино- и фотосъемок произвел Новицкий, состоя оператором агитпоезда им. Октябрьской революции, которым руководил М. И. Калинин. После окончания гражданской войны П. Новицкий снова перешел на фотокорреспондентскую работу[1].

Многие исторические снимки, хранящиеся ныне в архивах, выполнены неизвестными авторами, может быть, даже любителями. Каждый фотограф тех лет, участник съемок, вносил свой скромный вклад в «фотолетопись» боевых лет.

Фотографы создали исключительную по своему историческому значению большую серию снимков Владимира Ильича Ленина.

---

[1] «Очерки истории советского кино», т. I, «Искусство», М., 1956, стр. 36



М. Наппельбаум. В. И. Ленин. 1918

В течение 1917 года В. И. Ленина в России фотографировали несколько раз, но это были малоудачные снимки. Когда Владимир Ильич скрывался от агентов буржуазного Временного правительства в Разливе, у него побывал там фотограф. Это был коммунист Д. И. Лещенко, видный химик, впоследствии руководитель Всероссийского фотокинотдела и один из создателей в Петрограде Института фотографии. Лещенко был направлен в Разлив по поручению партии. Он привез с собой парик и сфотографировал в нем Ленина недалеко от шалаша. Этот снимок был наклеен на удостоверение Сестрорецкого оружейного завода, выданное на имя К. П. Иванова. С этим удостоверением Владимир Ильич позже и возвратился в Петроград.

Первый художественный портрет В. И. Ленина был выполнен в январе 1918 года в конференц-зале Смольного М. С. Наппельбаумом, известным портретистом, представителем старшего поколения советских фотохудожников, начавшим профессионально заниматься фотографией еще в конце прошлого века. Ему первому выпала счастливая доля создать портрет вождя революции, организатора Советского государства. В очерке «Мастерство фотопортрета» читатель познакомится с обстоятельствами этой съемки.

Портрет В. И. Ленина работы М. Наппельбаума* был распространен большими тиражами. Он был напечатан во многих странах, послужил оригиналом для рисунков художникам — представителям различных народов Европы, Азии и Америки.

Спустя несколько месяцев после съемки, произведенной Наппельбаумом, осенью 1918 года, фотографировал В. И. Ленина П. Оцуп.

Выдающимся по простоте и строгости, вместе с тем выразительно передающим дорогие народу черты организатора и руководителя партии большевиков и рабоче-крестьянского государства является известнейший портрет Владимира Ильича за чтением «Правды»*.

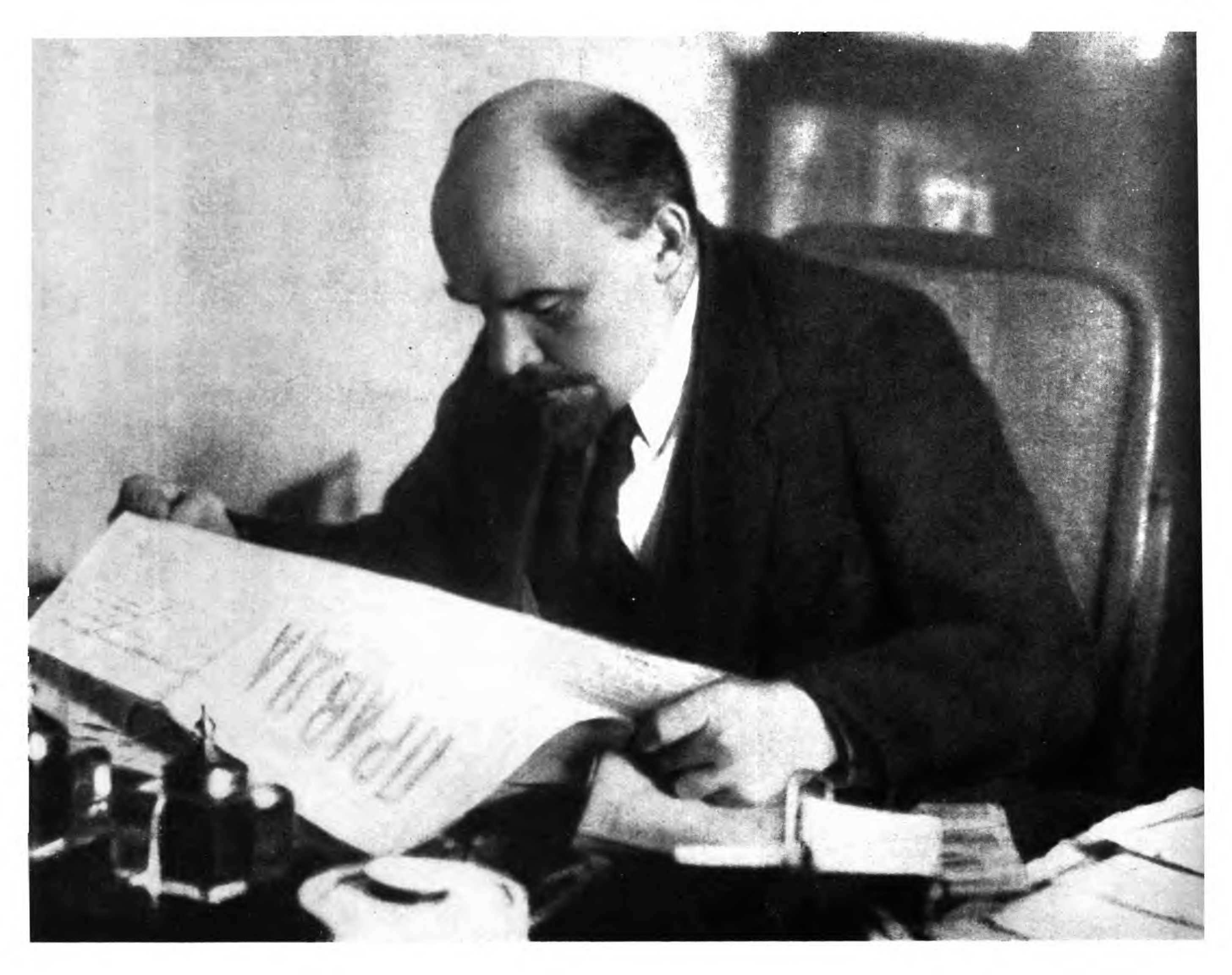
Пока фотограф готовил аппарат, Владимир Ильич взял «Правду» и начал ее просматривать. За короткий срок Оцуп сумел сделать три последовательных снимка, потом попросил Ленина изменить позу.

Владимир Ильич был сфотографирован у книжного шкафа и еще в нескольких положениях.

Когда позже Оцуп принес показать портреты, В. И. Ленин удивился, увидя снимок с газетой. Он не подозревал, что фотограф, воспользовавшись хорошим освещением, уже успел снять его в этот момент. Два из присланных снимка В. И. Ленин подарил Оцупу со своим автографом. Впоследствии фотограф обработал и менее удавшиеся негативы съемки этого дня, получив, таким образом, целую серию изображений В. И. Ленина.

Портрет Владимира Ильича Ленина, сфотографированного анфас, самый распространенный. Мы узнаем этот снимок на советских денежных знаках и почтовых марках. Один из портретов работы Оцупа послужил для изображения профиля В. И. Ленина на высшей в нашей стране награде — ордене Ленина. Этот портрет послужил оригиналом для портретов В. И. Ленина, написанных художниками-живописцами.

Интересно отметить, что на трех произведениях живописи, едва ли не лучших из жанровых картин на тему перестройки жизни деревни в первые годы Советской власти, художники как типичный признак показали в интерьере портреты В. И. Ленина, выполненные по снимку Оцупа. Это картины А. В. Моравова «Заседание комитета бедноты» (1925), «В волостном загсе» (1928) и Е. М. Чепцова «Заседание сельской ячейки» (1925). Убедительное свидетельство популярности портретов работы Оцупа!



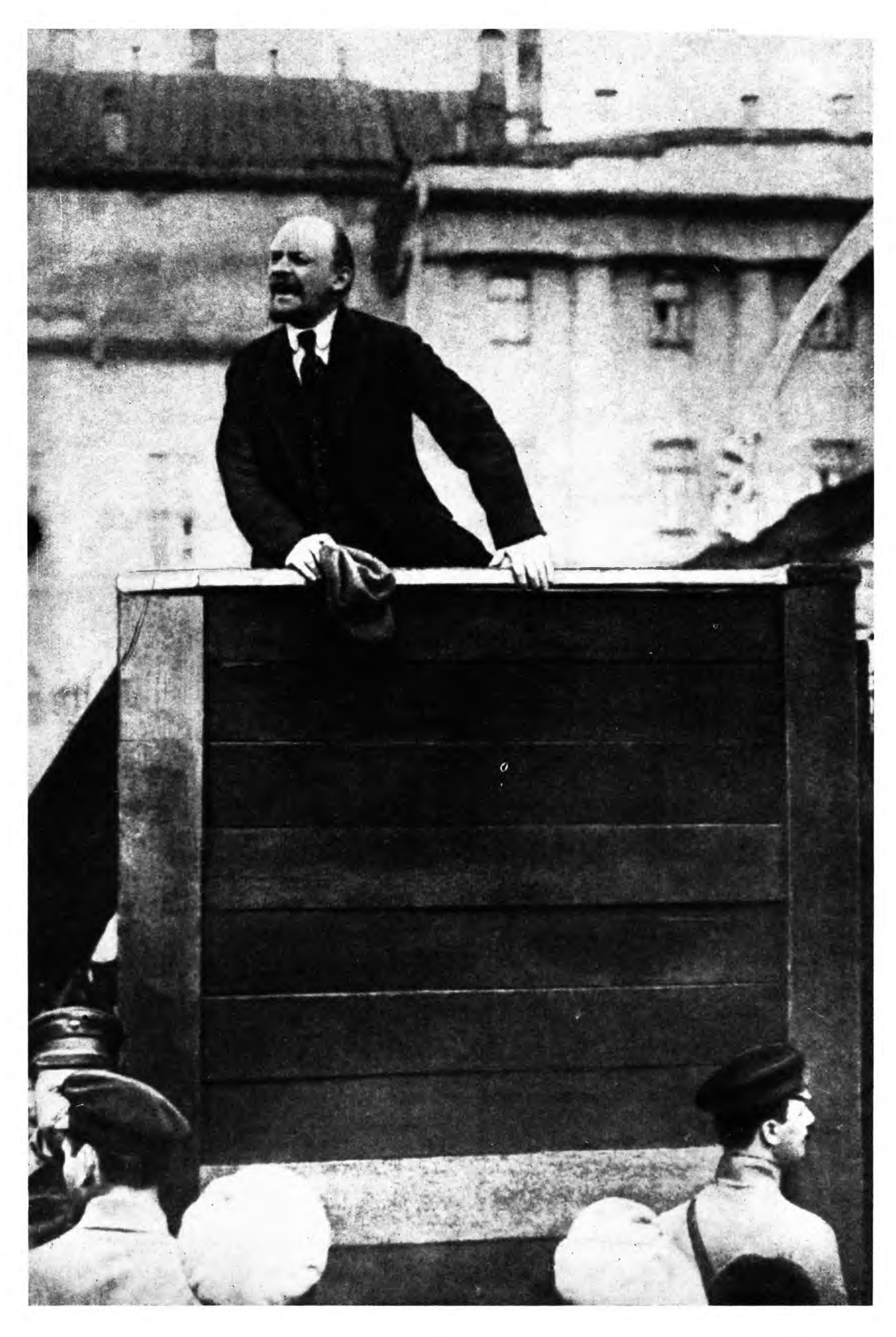
П. Оцуп. В. И. Ленин за «Правдой». 1918

Оцуп и Наппельбаум не раз фотографировали В. И. Ленина на съездах, на заседаниях. Выразительные репортажные снимки В. И. Ленина выполнены А. Савельевым; например, известный снимок, сделанный на Красной площади на фоне здания ГУМа, а также снимок Ленина на III конгрессе Коминтерна. Путем выбора части кадра с последующим увеличением и отделкой позитива получено немалоценных репортажных изображений В. И. Ленина из хроникальных кинофильмов тех лет.

Фотография запечатлела характерные черты В. И. Ленина как вождя масс, его простоту и сердечность в отношении к обращавшимся к нему людям, его жесты, его скромную манеру держаться; в многочисленных снимках мы видим близкого и родного всем трудящимся Ильича.

Фотографы передали в снимках и образ В. И. Ленина-трибуна.

Ленин в зимнем пальто и каракулевой шапке. Он произносит речь. Таков снимок П. Новицкого, один из репортажных портретов Владимира Ильича*.



Г. Гольдштейн и Л. Леонидов. В. И. Ленин на Театральной площади 5 мая 1920 года обращается с речью к войскам, отправляющимся на Польский фронт

Едва ли не самая динамичная фотография Ленина — снимок Г. Гольдштейна и Л. Леонидова «Ленин на Театральной площади 5 мая 1920 года обращается с речью к войскам, отправляющимся на Польский фронт»*. Владимир Ильич на трибуне. Фигура его в момент наивысшего напряжения речи устремлена вперед, руки — на перилах трибуны, в жесте тоже напряжение. Ленин-оратор передает непреклонную веру в победу идей коммунизма стоящим перед трибуной бойцам Красной Армии.

Снимки В. И. Ленина оказали и оказывают неоценимую помощь артистам, исполняющим в исторических пьесах и кинофильмах роль Владимира Ильича. Серии этих снимков помогают создавать образ В. И. Ленина скульпторам, живописцам, графикам. Работы фотографов служат ценными источниками для создания образа вождя революции писателям и поэтам.

Превосходный снимок В. И. Ленина, выступающего 5 мая 1920 года, подсказал стихотворные строфы о Владимире Ильиче В. В. Маяковскому. Один из друзей поэта, известный мастер советской фотографии художник А. Родченко, вспоминал, как Маяковский попросил его в 1927 году сделать репродукции фотопортретов Владимира Ильича. Родченко принес один портретный снимок, другой — репортажный: выступление В. И. Ленина на Театральной площади.

«Володя повесил оба фотопортрета у себя в комнате на Лубянке,— писал Родченко.— До последних лет его жизни фотопортрет говорящего Ленина висел у него на стене. Этот портрет, видимо, и вдохновил Маяковского написать гениальные строки о Ленине».

Вот они, эти строки из «Разговора с товарищем Лениным»:

Двое в комнате:
я
  и Ленин —
      фотографией
            на белой стене.
Рот открыт
      в напряженной речи,
усов
    щетинка
        вздернулась ввысь,
в складках лба
      зажата
            человечья,
в огромный лоб
    огромная мысль.
Должно быть,
  под ним
      проходят тысячи...
Лес флагов...
      рук трава...
Я встал со стула,
      радостью высвечен —
Хочется
      идти,
      приветствовать,
          рапортовать!



П. Новицкий. В. И. Ленин. 1919

В период военного коммунизма одной из форм участия изобразительного искусства в политической агитации был плакат. Владимир Маяковский в предисловии к сборнику «Грозный смех», посвященному плакату времен гражданской войны, в частности «Окнам сатиры РОСТА», правильно определил труды художников тех лет: «Это протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами краски и звоном лозунгов»[1].

Подобную же роль «протокольной записи труднейшего трехлетия» выполняла и фотография. Только запись эта велась не красками и пером или кистью, а изобразительными средствами светописи.

Мы с благодарностью и по достоинству должны оценить наследие небольшого коллектива тружеников ранней советской фотографии как хроникеров боевых лет.

Иные подробности в снимках, может быть, разбивают цельность кадра, зато детали как раз часто особенно ценимы историками и художниками, изучающими эпоху. И, хотя подавляющее большинство снимков тех лет не содержат в себе признаков искусства, справедливо будет признать, что эти фотодокументы славно послужили и служат истории и искусству.

Для последующего развития фотографии деятельность первых ее мастеров в начальные годы социалистического государства ценна тем, что именно тогда были заложены советские традиции публицистического фоторепортажа.

СТАРЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

После трехлетней вооруженной борьбы с интервентами и белогвардейцами советский народ приступил к мирному строительству. Коммунистическая партия перешла от политики военного коммунизма к новой экономической политике. Укрепился союз рабочих и крестьян. Успешно шло восстановление народного хозяйства. Было создано союзное государство народов нашей страны — СССР.

Оживилась деятельность во всех областях культуры. Быстро стали развиваться советское изобразительное искусство, литература и художественная кинематография. Найти свое место в развернувшейся культурной революции надо было и фотографии, верно послужившей интересам народа в годы гражданской войны.

Еще в конце 1920 года руководство фотокиноделом перешло к организованному при Наркомпросе Главполитпросвету. В условиях мирного труда фотография была призвана участвовать в производственной пропаганде, отвечающей задачам восстановления народного хозяйства. По примеру прошлых лет предполагалось выпускать и распространять тематические серии снимков, вывешивая их на заводах, в клубах, на уличных витринах.

Наркомпрос при новой экономической политике не мог, однако, расходовать из государственного бюджета большие суммы на издание фотографий. Да и формы такого использования снимков были все же кустарны. Фоторепортаж без прессы теперь был малодейственным видом пропаганды.

В конце 1922 года фотодело передается хозрасчетному предприятию Госкино. Фотосъемки производятся реже. Часть фотографов переходит на работу в кинематографию, другая часть возвращается в портретные ателье. Лишь несколько человек продолжают

[1] В. Маяковский, Грозный смех, «Окна РОСТА», М.—Л., ГИХЛ, 1932.

заниматься фоторепортажем; они становятся сотрудниками иллюстрированных журналов и тех центральных газет, на страницах которых стали печататься снимки событий.

С окончанием гражданской войны оживляется фотолюбительство. Несмотря на нехватку пластинок, бумаги, химикалий, энтузиасты — любители светописи — начинают заниматься художественными жанрами. Снова возобновляют деятельность фотографические общества и кружки в Петрограде, Москве, Киеве и других городах.

Наркомпрос (отдел внешкольного воспитания) поощрительно относился к возрождению традиций фотолюбительства. Подразумевалось, что это движение примет новые формы и фотография приобретет новое содержание в условиях Советской страны.

Ленинские указания о кино (в первую очередь хроники), о его приближении к текущим запросам строительства и коммунистического воспитания могут быть отнесены и к фотографии.

Выдающийся деятель советской культуры А. В. Луначарский, в ту пору народный комиссар просвещения, вспоминал об одной из бесед с В. И. Лениным, состоявшейся в 1922 году. Он писал, что Ленин, давая указания о развитии кинопроизводства, намечал три цели, к которым главным образом надо стремиться. «Первая — широко осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответственным образом, т. е. была бы образной публицистикой, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты.

Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники.

Наконец, не менее, а, пожалуй, и более важной считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями...»[1].

Нельзя проводить прямых аналогий между задачами киноискусства и фотографии. Однако последующее развитие советской фотографии как раз убеждает в том, что именно к трем целям, отмеченным В. И. Лениным в беседе с А. В. Луначарским, стремилась наша фотография. «Широко осведомительная хроника», «образная публицистика» — нашли применение в форме фоторепортажа; характер иллюстраций «по различным вопросам науки и техники» присущ широкой области применения фотографии к научно-технической пропаганде и показу достижений промышленности и сельского хозяйства; третья цель — «художественная пропаганда наших идей» — тоже осуществляется средствами фотографии, хотя, конечно, скромнее, чем в кинематографии или других искусствах.

Распространение фотографий «с соответствующими надписями», на целесообразность чего указывал В. И. Ленин, как раз и было формой участия фотографии в общем деле пропаганды, народного образования и коммунистического воспитания.

Заметным в жизни молодой Советской страны было возобновление деятельности основанных еще до революции научных и художественных обществ. Возобновили работу Пятый фотографический отдел Русского технического общества в Петрограде, Русское фотографическое общество в Москве.

Как и в некоторых других объединениях деятелей искусств, литературы и культуры тех лет, так и в фотографических обществах сильны были старые традиции. Поиски путей

[1] А. В. Луначарский, Кино на Западе и у нас, Теакинопечать, М., 1928, стр. 63.

служения искусства интересам народа часто терялись в чуждых советской идеологии устремлениях сторонников и защитников буржуазных взглядов на искусство и культуру. Но нельзя обесценивать всю деятельность этих обществ и кружков. В годы нэпа в этих обществах велась и работа, которая помогала выявиться прогрессивным намерениям той части фотографов, которые стремились стать полезными советской культуре.

В Киеве кружок фотографов, главным образом членов дореволюционного фотографического общества «Дагер», во главе с Н.А.Петровым в 1922 году устроил интересную выставку в фотографическом институте. Отдел художественной светописи на этой выставке содержал 186 экспонатов, преимущественно пейзажей и портретов, немало было сильных работ, в частности фотохудожника Н. А. Петрова и Д. Демуцкого — известного кинооператора, ставшего вскоре сотрудником А. Довженко. Как художник-пейзажист Д. Демуцкий блеснул своим мастерством при съемке картины «Земля», в пейзажах которой преобладают эффекты мягкорисующей оптики.

В 1923 году в Петрограде было создано Общество деятелей художественной и технической фотографии. В сентябре 1924 года это общество совместно с Пятым отделом Русского технического общества и, как говорилось в отчете, «при содействии правительственных и общественных учреждений» открыло большую фотографическую выставку. Она содержала 3000 экспонатов, распределенных по отделам: «Фоторепортаж и социальная хроника», «Научно-технический», «Художественный» и др. Специальный отдел составляли снимки, полученные из Москвы, Киева и Воронежа.

Ветеран русской фотографии, общественный деятель, профессор Вяч. И. Срезневский, один из руководителей комитета выставки, в речи на торжестве открытия ее сказал:

«После двенадцати лет[1] фотография вновь показывает себя в Ленинграде под кровом Академии художеств как искусство, как техника, как необходимая спутница жизни народа во всем разнообразии его трудовой деятельности от самых высоких проявлений политического строительства до самых повседневных мелочей быта».

В. И. Срезневский подчеркнул, что впервые выставка фотографии не подчинена торговым, коммерческим целям, а имеет просветительное назначение: «Ее задача — ознакомить широкие массы с значением фотографии в современной жизни».

Выставка по своему размеру превышала фотографические выставки за всю историю отечественной фотографии. «Следует искать объяснение этого в том,— отметил Срезневский,— что с 1918 года в нашей стране в деле распространения знаний по фотографии, фототехнике и кинематографии началась новая эра: правительством начато строительство в фотографическом деле, которого напрасно добивались в прежние годы...».

Ленинградская выставка подсказывала верные пути, по которым должна пойти советская фотография. Знаменательно, что «фоторепортаж и социальная тематика» занимали на выставке главенствующее место среди других разделов. Однако в последующие годы нити связи ленинградских объединений фотографов с общественно-политической жизнью страны, отчетливо проявившиеся на выставке 1924 года, порвались. Спустя пять лет очередная выставка Ленинградского общества деятелей художественной фотографии показала полное несоответствие господствовавших здесь «салонных традиций» интересам советской культуры.

---

[1] Предыдущая выставка фотографии состоялась в Петербурге в 1911 году.



С. Иванов-Аллилуев. Труд. 1922

Сильная группа мастеров фотографии, имевших за плечами немалый творческий стаж, составляла ядро Русского фотографического общества в Москве (основано в 1894 году). Портретисты-профессионалы входили в другую организацию — во Всероссийское общество фотографов (учрежденное в 1915 году); это общество с 1926 по 1930 год издавало журнал «Фотограф».

В двадцатых годах трудились еще ветераны русской демократической фотографии, близкие идеям реалистов-передвижников,— М. П. Дмитриев в Нижнем Новгороде (ныне Горький), С. А. Лобовиков в Вятке (ныне Киров), Н. А. Петров в Киеве. Фотографическая общественность Москвы поддерживала с ними связь. В 1927 году Русское фотографическое общество устроило персональные выставки работ Дмитриева и Лобовикова, чествовало их в связи с пятидесятилетием творческой деятельности. Жанровые снимки этих старых русских фотографов были близки публицистическому репортажу.

В середине двадцатых годов стал заметно развиваться советский репортаж; ему были дороги традиции русских фотохудожников-демократов. Однако лицо фотографии определяли работы фотохудожников главным образом в жанре портрета и пейзажа.

Некоторые фотографы, сформировавшиеся как мастера еще до революции, восприняли начало мирной жизни после гражданской войны как рубеж, с которого можно снова продолжить традиции камерной светописи, культивировавшейся в дореволюционном фотоискусстве.

В художественной фотографии дореволюционных лет господствовало тяготение к мягкорисующей оптике. Преобладали размытый линейный рисунок, мерцающие полутона. Эти черты характеризовали большинство пейзажей, они сказывались и в портретных снимках; такой стиль в фотоискусстве развивался не без влияния импрессионизма.

Русское фотографическое общество и редакция журнала «Фотограф» были тесно связаны с существовавшей тогда в Москве Государственной академией художественных наук (ГАХН).

Многие деятели ГАХН стояли на идеалистических или эклектических позициях в искусствоведении. Они не столько помогали творческой перестройке работников искусства, сколько способствовали формалистическим, эстетским исканиям художников, в частности и художников светописи.

Конечно, не все стороны творчества фотографов-художников были отмечены признаками отрыва от окружающей действительности. На фотографической выставке 1924 года в Москве были показаны жанровые снимки на сюжеты из быта деревни, реалистические портреты и пейзажи, этюды на темы, близкие репортажным. Но большинство из 170 экспонатов по тематике, сюжетам и манере исполнения были далеки от отражения подъема политической, общественной и трудовой жизни, охватившего Страну Советов.

Значительная часть фотографов-художников и фотолюбителей оказалась в стороне от традиций демократического русского искусства, оторванной от интересов жизни народа, от его труда и перестраивающегося быта.

В переходный период восстановления народного хозяйства Коммунистическая партия боролась с влияниями буржуазных идей в области культуры, она поддерживала реалистическое направление в искусстве. Вместе с тем партия призывала терпимо относиться ко всем талантливым художникам, творчество которых было наделено ценными достоинствами, полезными для подъема советского искусства, советской культуры.

Позднее в печати появились, однако, статьи, авторы которых пытались было начисто зачеркнуть, признать общественно вредной деятельность фотографов-художников, приверженцев мягкорисующей оптики, любителей лирического пейзажа или портретов с настроением. Это была несправедливая критика.

Немало фотографов-художников выступило в двадцатых годах с интересными работами, входящими ныне в число лучших произведений советской художественной фотографии. Эти мастера и в последующие годы вложили много труда и любви в фотоискусство, они обогатили фотографию сериями прекрасных снимков. Некоторые из них плодотворно трудятся и теперь.

В двадцатых годах раскрылось лирическое дарование художника-пейзажиста Н. Андреева. Начав занятия любительской фотографией еще девятнадцатилетним юношей в 1901 году, он преданно служил ей больше четырех десятилетий. Любимый жанр Андреева — пейзаж. В этом жанре он как художник завоевал признание на родине и в фотографических кругах многих стран Европы.

Обаятельный, скромный человек, глубоко любящий русскую природу, Андреев почти не расставался с родным городом Серпуховом и фотографировал преимущественно в Подмосковье. Только раз с группой товарищей по Русскому фотографическому обществу в середине двадцатых годов он путешествовал по Крыму, сняв там серию пейзажей.

Сторонник мягкорисующей оптики, он часто обходился объективом — простой линзой, очковым стеклом. Снимал преимущественно зеркальной камерой. Сила Андреева как мастера — в позитивном процессе. Он виртуозно владел масляным и бромомасляным способами печатания.

Н. Андреев никогда не протоколировал виды местности. Он стремился к поэтической, образной передаче природы. Несомненно, на него оказала влияние барбизонская школа живописи [1]. Можно найти у Андреева и импрессионистические этюды. Андреев слышал иногда справедливые упреки в подражании живописи, но оставался верен выбранному пути; он и

---

[1] Так была названа большая группа французских художников середины прошлого века. Они работали в деревне Барбизон. Выступив против академического, консервативного жанра пейзажа, барбизонцы стали писать картины непосредственно с натуры. Их пейзажи отличались умелой передачей различных преходящих состояний природы, при этом художники много внимания уделяли композиции своих полотен.



Н. Андреев. В Подмосковье. 20-е годы

не скрывал того, что искал в фотографии средств раскрытия родной природы, адекватных живописным.

Андреев иногда злоупотреблял размытостью рисунка, из его пейзажей нередко исчезало солнце, яркие краски летнего или зимнего дня заменялись сумеречной дымкой; впрочем, это, пожалуй, общая черта фотопейзажистов, работавших масляными способами. Эти упреки отступали, однако, когда перед зрителями на стендах выставок во всей силе раскрывалось лирическое мастерство фотографа. Редкий зритель оставался равнодушным на фотографических выставках при виде художественных снимков Андреева, отражавших скромную красоту русской природы.

Занимался Андреев и жанровой фотографией, снимал сюжеты из крестьянской жизни. «С кормом», «Закурил», «Самовар вскипел», «Изба-читальня» — вот примерно сюжеты его жанровых снимков. Выполнены снимки были обычно бромомасляным способом, иногда с переносом.

Весной 1929 года на родине художника в помещении Серпуховского художественно-исторического и краеведческого музея была устроена персональная выставка работ Н. Андреева. Двести снимков составили отделы: пейзаж, окрестности Серпухова, жизнь и быт горо-

да и деревни, виды Крыма. Выставку посетили не только земляки фотографа — было организовано несколько экскурсий из Москвы.

В одной из комнат музея посетители знакомились с наградами, полученными художником на советских и зарубежных выставках. Андреев был награжден на выставках во Франции, Венгрии, Италии, Канаде, Швеции и в других странах.

Н. Андреев был удостоен наград на нескольких советских выставках, в частности на Выставке советской фотографии в Москве (1928), а спустя девять лет — на I Всесоюзной выставке фотоискусства в Москве (1937). Как знатоку позитивного процесса, Андрееву в 1937 году было поручено выполнить художественную печать экспонатов выставки, относящихся к периоду гражданской войны. Мастерство Андреева преобразило фотодокументы.

Пейзажист Ю. Еремин сложился как мастер фотографии еще до Октябрьской революции. Получив художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1905 году, Еремин увлекся пейзажной фотографией.

В отличие от близкого ему по творческой манере «домоседа» Андреева, Еремин был страстным путешественником. В богатом, включающем тысячи негативов собрании Еремина представлены Крым, Кавказ, Средняя Азия, Алтай. Много снимал он природу среднерусской полосы. Большой труд вложил он в съемку архитектуры подмосковных усадеб, в частности мест, связанных с жизнью выдающихся русских писателей, художников, композиторов прошлых лет. К 1935 году у него накопились серии снимков более чем ста усадеб. Эти художественные снимки приобрели ценность и для истории русской культуры.

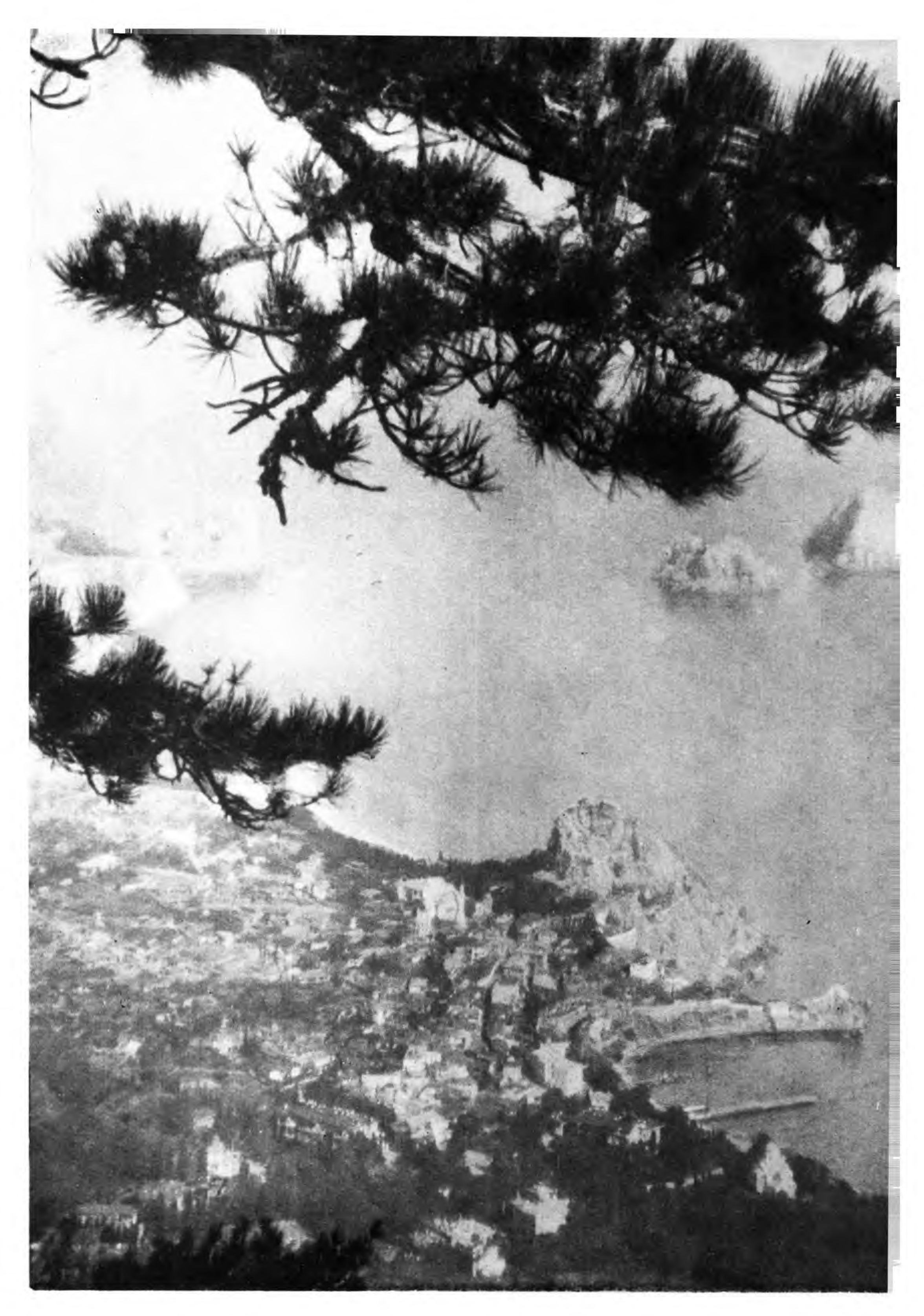
Еремин был, так же как и Андреев, убежденным сторонником мягкорисующей оптики, виртуозно владел позитивным процессом, изучив и успешно применив много способов печатания. Тематика его пейзажей была шире, чем у Андреева. Он давал разнообразную интерпретацию природы, вкладывая более широкую гамму настроений в пейзажи. Еремин прошел довольно сложный творческий путь и испытал заметные влияния декаданса. Одно время он стремился к выполнению отвлеченных пейзажей, лишенных признаков реальной местности. Руины, колоннада, обвитая плющом, закаты и восходы солнца и луны, стилизованные под некий идеальный образ,— подобные сюжеты отвлекали Еремина в сторону подражания консервативной академической живописи.

Развертывающееся в стране социалистическое строительство звало искусство к отражению родной природы в духе реализма. Художнику-жизнелюбу было тесно в рамках условной пейзажной фотографии; захваченный общим подъемом советского искусства, Еремин вскоре выказал себя талантливым мастером реалистического пейзажа, создав в последующие годы интересные работы, часть которых отражала созидательный труд народа по преобразованию природы. И в двадцатых годах Ю. Еремин создал немало ценных художественных пейзажей, как, например, «Гурзуф»*, побывавший на десятках выставок в нашей стране и на выставках многих стран мира.

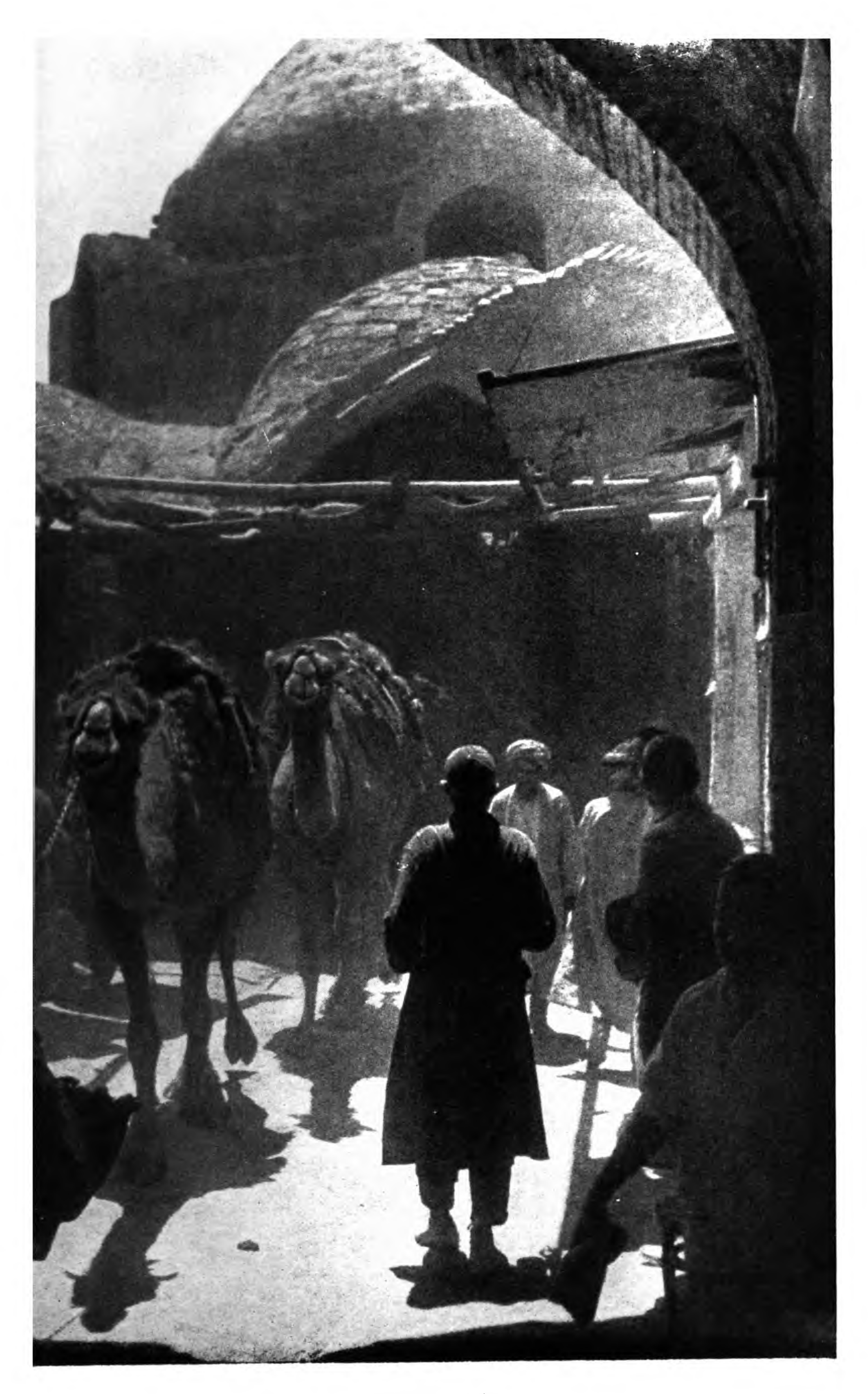
У Еремина учились молодые советские фотографы. Он руководил одним из старейших в стране фотокружков — кружком любителей художественной фотографии при Московском Доме ученых.

Н. Андреев скончался в 1947 году, Ю. Еремин — в 1948 году. Своим искусством они подняли жанр художественного фотопейзажа на большую высоту.

Из фотопейзажистов, начавших работать в художественной фотографии еще до Октябрьской революции, достоин быть отмеченным В. Улитин. Его пейзажи, выполненные



Ю. Еремин. Гурзуф. 20-е годы



Ю. Еремин. Улица в Старой Бухаре. 1927

в двадцатых годах, в частности на Севере, на Белом море, хотя и не свободны от признаков стилизации под модернистскую живопись, но подкупают мастерством выполнения и большой эмоциональностью.

В те годы успешно выступили как пейзажисты П. Клепиков и С. Иванов-Аллилуев.

П. Клепиков — один из первых русских специалистов военной аэрофотосъемки — после окончания гражданской войны почти всецело занялся художественной и прикладной, архитектурной, пейзажной фотографией. Как пейзажиста П. Клепикова отличает влечение к декоративным мотивам. Он заслуженно считается авторитетным знатоком позитивного процесса; много работал он в технике цветной фотографии (способы «Бромойль», «Карбро»).

С. Иванов-Аллилуев занялся художественной фотографией тоже после гражданской войны, выступив впервые со своими снимками на московской выставке 1924 года.

Одной из первых работ Иванова-Аллилуева, молодого тогда фотографа, была «Труд»*.

Солнце у горизонта, видна часть диска. Линия горизонта тянется во всю длину кадра. Над темной землей выделяется силуэтом фигура пахаря, идущего за сохой. Этот этюд должен был символически отразить конец военных тягот, начало мирного труда крестьянина. Характерная попытка средствами фотографии вложить в пейзаж отвлеченную идею труда. Такие замыслы были близки тогда и графикам. С. Иванов-Аллилуев — ныне один из видных советских фотохудожников; он работает в портретном и пейзажном жанрах.

Иванов-Аллилуев в начальную пору работы стремился к экспрессии в пейзаже, к несколько романтическому выражению пейзажных тем. Тональным контрастом, светлыми и темными акцентами, необычной светотенью Иванов-Аллилуев вносил динамику в свои этюды. Этим он отличался от фотографов, близких ему по стилю [1].

Жанр портрета в двадцатых годах представляли главным образом профессионалы-портретисты, работавшие в павильонных фотографиях. К таким мастерам относились М. Наппельбаум, М. Сахаров, Н. Свищов, Е. Элленгорн — ныне здравствующие старейшие советские фотографы. Эти портретисты имели за плечами по четверти века работы, владели сложившимися творческими навыками.

Менее других изменил свою профессиональную манеру Н. Свищов-Паола. Но, применяя новую технику освещения, он разнообразил композицию и заметно обогатил свой стиль, выработанный в прежние годы [2].

М. Сахаров, начавший занятия портретной фотографией еще в 80-х годах, в советское время достиг более углубленного раскрытия характеров, духовного облика портретируемых; таковы его портреты писателя В. А. Гиляровского, художника В. Н. Мешкова. Вскоре Сахаров отошел от профессиональной портретной фотографии и всецело занялся театральными съемками. В этой области творческой работы он снискал заслуженное уважение со стороны деятелей советского театра.

Е. Элленгорн работал сначала в Твери (ныне Калинин), затем переехал в Москву. Он создал несколько интересных портретов, характерных для фотографии тех лет, оставшись верным традиции раскрытия духовных черт человека, той традиции, которая еще в начале века

---

[1] К некоторым работам упоминаемых здесь фотографов-пейзажистов автор возвратится в очерке о художественном пейзаже.

[2] О дореволюционном периоде работы некоторых упоминаемых в книге мастеров советской фотографии старшего поколения см. книгу автора «Русская художественная фотография», «Искусство», М., 1955.

определила искания прогрессивных фотографов-портретистов как в России, так и в других странах.

Большой подъем испытал в своей работе после Октябрьской революции известный мастер фотографии М. Наппельбаум. За десятки лет деятельности он выполнил большое количество портретов деятелей Советского государства, культуры и искусства. Начав работать еще в конце прошлого века, Наппельбаум прошел через все периоды становления жанра художественного фотопортрета. Он находился под очень заметным влиянием декадентствующей салонной фотографии. Это влияние сильно сказалось на некоторых его работах двадцатых годов. Хотя и в последующую пору было немало спорного в стиле Наппельбаума, однако его работы всегда оставались наделенными чертами своеобразия (включая и наносимые на фон «световые пятна»), в них видна неповторимая, своя, художническая манера. «Наппельбаумский почерк» всегда угадывается в портретах. В 1936 году в связи с пятидесятилетием деятельности портретиста он был удостоен звания заслуженного артиста республики.

В жанрах портрета и пейзажа работал И. Бохонов. Он как фотолюбитель участвовал еще на выставках до Октябрьской революции; в годы первой мировой войны был военным фотокорреспондентом. В двадцатых годах И. Бохонов серьезно занялся творческими исканиями в фотоискусстве; изучал и совершенствовал сложные способы печатания, разрабатывал теоретические вопросы композиции в фотографии. Много лет отдал И. Бохонов преподаванию фотокомпозиции в кинематографических учебных заведениях Москвы и Киева.

Развивая жанры портрета и пейзажа в рамках камерной светописи, мастера фотографии испытывали неуверенность в выбранном ими пути. Некоторые из них делали робкие попытки отражать темы и сюжеты окружающей советской действительности. Н. Свищов-Паола представил на одну из выставок целую серию жанровых и даже производственных снимков. Е. Элленгорн снял индустриальный пейзаж: зимний вид заводских корпусов с дымящимися трубами, назвав свой этюд «Дышат».

Трудовой подъем народа, новые явления быта ставили перед художниками все новые темы, требовали сближения искусства с жизнью. Фотография уже тогда стала проникать на страницы журналов.

Стремление к съемке динамичных сюжетов все больше сказывалось даже в работе приверженцев «академической» фотографии.

С 1925 по 1928 год в Москве проходят четыре выставки «Искусство движения», на которых главенствующее место заняла фотография. Искусствовед проф. А. А. Сидоров, один из организаторов этих выставок, немало занимавшийся в те годы вопросами художественной фотографии, писал: «За последние годы с все большей остротой задача «изобразить движение» стала входить в обиход художников кисти, пера, карандаша и объектива... Если искусство наших дней хочет быть созвучным эпохе, оно обязано быть динамичным. Для фотографии... и с другого конца становится актуальной проблема движения — укажем на фоторепортаж»[1].

Устроители выставок видели в фотографии и средство анализа движения и средство воплощения движения в художественных изображениях. Отдельные фотографы — Е. Пиотрковский, С. Рыбин и другие — достигали интересных эффектов в своих этюдах. Один из премированных снимков — «Прыжок» Е. Пиотрковского, выполненный способом бромо-

---

[1] А. А. Сидоров, Искусство движения и фотография, журн. «Фотограф», 1927, № 7—8, стр. 198—199.

масло с переносом; в этом снимке, напоминающем по манере исполнения гравюру, лаконично и выразительно передано движение спортсмена.

На выставках движения отсутствовали, однако, снимки репортажные; экспонаты почти не отражали темы труда, коллективных выступлений на народных и спортивных праздниках. Эти выставки как раз убедительно доказали, что советской художественной фотографии нужна связь с репортажем, с социальной тематикой из жизни страны. Подобные выставки, принося некоторую пользу в изучении техники фотографии, настраивали молодых фотографов на лабораторные, формалистические, оторванные от жизни опыты.

Другого толка формалистическое направление питалось отчасти идеями Пролеткульта, отчасти же модными в то время декларациями об «утилитарном искусстве».

Пролеткульты (пролетарские культурно-просветительные организации) образовались еще в 1917 году. Пролеткультовцы призывали к созданию особой пролетарской культуры, которая была бы совершенно не связана с культурным наследием прошлого. Они отрывали советскую культуру от задач социалистического строительства и отрицали руководящую роль в строительстве культуры Коммунистической партии и органов Советской власти. Они ратовали за создание «пролетарской культуры» искусственным, «лабораторным» путем, вне связи с политическими задачами Советского государства. Пролеткультовцы признавали фотографию как новое искусство, вполне подходящее для их экспериментов.

Приверженцы «утилитарного искусства» — конструктивисты с их поклонением бетону стали, лефовцы со своей установкой на факт, на сообщение («фактография») — предвещали неизбежную смерть станковой картине. Фотографию, фотодокумент, фотомонтаж, как в кинематографии «киноглаз», они провозглашали искусством новой эпохи. Выступая против станковой живописи (а заодно и против художественной, «станковой» фотографии), приверженцы этих теорий противопоставляли старым искусствам фотографическую запись фактов. Они восхваляли фотографию как «искусство современности» за три ее достоинства: точность, быстроту, дешевизну. Они считали, что малоподготовленные люди легко могут овладеть фотографическим искусством. Не нужно для этого усваивать классическое наследие прошлого, что якобы как раз и отвечает интересам «пролетарской культуры»!

Прикрываясь «левыми» фразами, ниспровергатели искусств и традиций культуры на деле пытались увести и фотографию в формалистическое трюкачество. Эти теорийки были отражением буржуазной идеологии в искусстве.

Одним из центров «новых» идей буржуазного искусства служила в те годы немецкая художественная школа «Баухауз Дессау», где основным отделением было фотографическое. Идеологи этой школы выступали в пору острого кризиса послеверсальской Германии, отражая общий кризис буржуазного искусства того периода. Они провозглашали отказ от станковых картин в пользу создания утилитарно-художественных вещей. Фотографическое отделение этого учебного заведения возглавлял художник и фотограф Моголи-Наги. В своих выступлениях он сводил основную мысль к тому, что с развитием техники фотографии и кино появились более совершенные способы изображения, чем «ручные приемы» живописцев. Задача построения изображения, по мнению Моголи-Наги, будет решаться фотографией[1].

---

[1] Л. Моголи-Наги, Живопись или фотография, Акц. издат. общество «Огонек», М., 1929, перевод с немецкого.

Последующее развитие прогрессивного реалистического искусства опровергло подобные теоретические измышления. Однако в искусстве капиталистических стран и в настоящее время те или иные разновидности подобных теорий находят сторонников, питают формалистическое искусство.

В Советском Союзе буржуазные идеи «утилитарного искусства» не имели социальной почвы для претворения в жизнь. Как живопись и графика, так и художественная фотография у нас шли и идут по пути реализма, опираясь на традиции русской демократической культуры и прогрессивное наследие культуры других стран. Не раз, однако, общественности приходилось отмечать влияние на отдельных художников буржуазных теорий формалистического искусства.

Несколько советских фотографов в конце двадцатых — начале тридцатых годов выступали с работами, навеянными формалистическими теориями. Но это явление довольно быстро стушевалось на фоне реалистических поисков в области художественной фотографии.

Имя одного талантливого художника связывается с этим течением, имя А. Родченко Живописец-«беспредметник», впоследствии защитник и сторонник «утилитарного искусства», занялся фотографией под влиянием француза Ман-Рея. Французский художник, тоже близкий «беспредметному» искусству, был крайним выразителем «новой светописи». Ман-Рей — один из изобретателей фотограмм: снимков, получаемых на светочувствительной бумаге без помощи фотообъектива. Изображения на фотограммах представляют собой затейливые абстрактные сочетания тональных пятен и линейных элементов композиции. Родченко разделял и некоторые положения Моголи-Наги. Своими снимками и статьями в журналах «Леф», «Новый леф» и других А. Родченко выдвигал как принцип фотографического искусства показывать обычное, знакомое, но с необычных, новых точек, например сверху вниз и снизу вверх. Его увлекали ракурсы, деформации.

Как опыты, ведущие к расширению изобразительных возможностей фотографии, некоторые снимки представляли несомненный интерес. Родченковские снимки были фотографичны в высоком значении этого слова, вместе с тем чувствовалось, что аппарат держат руки талантливого художника. Родченко выказал себя художником, остро чувствующим композицию. Поднятый, однако, на щит «могильщиками кисти», мелкотравчатыми теоретиками «фактографии», Родченко оказался глашатаем взглядов, противных реалистическому началу советского искусства. Вызывали законное порицание его снимки людей, сфотографированных в столь надуманных ракурсах, что получались карикатуры на человека. Искажалось подчас и представление о мире реальных вещей, окружающих человека.

Близкий В. В. Маяковскому, Родченко понимал, что советская действительность требует действенного, политически острого искусства. Спустя несколько лет он создал немало выразительных снимков, которые по достоинству были оценены общественностью. Мастер фоторепортажа, Родченко сохранил для будущего живой облик В. Маяковского. Он много работал как художник плаката, оформитель журналов, альбомов, выставок. И, хотя занятия фотографией захватывали его лишь временами, А. Родченко оказал очень заметное влияние на развитие мастерства формы в фотографическом искусстве. Не все молодые фотографы сумели критически отнестись к ранним работам Родченко. Они часто повторяли и даже бездумно углубляли его ошибки. Это не умаляет, однако, того положительного, что внес Родченко



А. Родченко. Портрет матери 1924

в фотографию: смелое пользование ракурсами, изобретательность в построении кадра, крупный план, динамику.

И в двадцатых годах А. Родченко создавал реалистические работы, например «Портрет матери»*; несколько позже им выполнены интересный портрет пионерки, серия снимков на темы спорта и др. В ряду снимков тех лет, снимков с эффектами новизны в выборе точек съемки, эти работы открыли новую сторону Родченко-художника.

Столь далекие друг от друга по манере фотомастера, как Н. Андреев и Ю. Еремин, с одной стороны, и А. Родченко — с другой, имели общие достоинства — высокую художническую культуру и неповторимость присущих им стилистических особенностей. Свойствен и общий недостаток творчеству этих и близких им фотографов — оторванность от животрепещущих запросов новой, советской жизни, которая требовала от представителей всех искусств отражения социалистической перестройки страны.

Фотография живо откликнулась на этот призыв: в годы борьбы за социалистическую индустриализацию, в годы коллективизации сельского хозяйства стал крепнуть на страницах газет и журналов фоторепортаж. Отряд его работников пополнялся не профессиональными фотографами, а молодежью, связанной с активной общественной деятельностью.

В области «внешкольного образования» Советская власть уже в первые свои годы всячески поддерживала самодеятельные занятия техникой и искусством. Фотография была тогда едва ли не единственным видом техники, занятия которой становились доступными молодежи. Радио-, авто- и прочие технические кружки и курсы стали создаваться позднее.

«Для нас важно внести благодеяния фотографии в самую народную гущу, дать ее в руки всему народу...»—говорил нарком просвещения А. В. Луначарский на открытии в 1918 году в Петрограде курсов по фотографии для учителей школ. «...Как каждый образованный человек обязан иметь часы, — продолжал Луначарский, — так он должен уметь владеть карандашом и фотографической камерой. И это со временем будет. В Советской России будет как всеобщая грамотность вообще, так и фотографическая грамотность в частности...

И недалеко то время, когда фотография, на которую теперь многие смотрят как на забаву, — фотография техническая, научная и художественная — сделается общедоступным благодеянием для русского народа»[1].

Теперь, по прошествии почти четырех десятилетий, учитывая развитие, какое получили в последующие годы фотолюбительство и отрасли научной, прикладной и художественной фотографии, высказывание А. В. Луначарского представляет большой интерес.

Фотолюбительство не имело в те годы экономической основы для развития. До революции фотоаппараты и другие фототовары преимущественно ввозились из-за границы. Только в двадцатых годах налаживается выпуск советских фотопластинок, бумаги, химикалий. В начале тридцатых годов промышленность стала выпускать первые советские любительские фотоаппараты.

Заметен был быстрый рост сети фотокружков. Они создавались при рабочих клубах, профсоюзных организациях, в учебных заведениях и учреждениях. В 1926 году при Обществе друзей советской кинематографии (ОДСК) была образована фотографическая секция для руководства фотолюбительскими кружками. В 1926 году стал выходить журнал «Советское фото», первым редактором которого был писатель Михаил Кольцов. Много инициативы и тру-

---

[1] «Вестник фотографии и кинематографии», изд. Севзапкино, Петроград, 1923, № 1.

да вложил в организацию журнала и выпуска литературы для фотолюбителей В. П. Микулин, известный популяризатор фотографии.

В различных городах проходят первые выставки работ советских фотолюбителей, организуемые профсоюзами, которые тогда руководили фотолюбительским движением. Большинство авторов еще слабо владело техникой. Зато, как отмечалось в одном из отзывов в печати, в их работах не было той рутины профессионализма и нарочитой картинности, чем грешили фотолюбители старого толка.

Из кружков фотолюбителей — в большинстве это была рабочая и учащаяся молодежь— вышли корреспонденты, сотрудники газет и журналов, составившие ядро первых советских фотохудожников нового типа, повседневно связанных с печатью, с боевыми темами политической жизни. Овладевали новой профессией и молодые работники портретных ателье. Им стало как бы тесно в павильонах, их манила бурлящая вокруг жизнь. Они выходили с фотоаппаратом на улицу в дни революционных праздников, выезжали в деревню, снимали на заводах и фабриках. Их снимки охотно принимались редакциями газет. Накапливался первый опыт реалистической фотографии.

Это были еще робкие попытки овладения изобразительным языком светописи применительно к новой тематике. Удавались редкие работы. Характерны результаты нескольких конкурсов, проведенных журналом «Советское фото» в 1926—1928 годах. Темы конкурсов были: «За работой», «Физкультура на воде», «Жизнь и быт народов СССР»[1], «Портрет», «Труд».

По количеству поступивших снимков некоторые конкурсы значительно превосходили дореволюционные. Например, на тему «Труд» было прислано больше 1400 работ от 379 авторов. Трактовка же тем, как и у фотолюбителей прежних лет, часто сводилась к выискиванию типажа, обстановки, этнографических подробностей. В снимках преобладала статика. Не хватало авторам понимания композиции кадра — не только любителям, но и более опытным фотографам-корреспондентам. Были, однако, и интересные снимки, заслуженно премированные на конкурсах. Конкурсы и выставки работ помогали росту фотолюбительского движения.

В начале 1926 года было положено начало творческой организации фоторепортеров. 6 февраля при Московском Доме печати образовалась Ассоциация фоторепортеров.

В том же году в Доме печати были устроены две выставки фоторепортажа. На первой (в апреле — мае) участвовал 21 автор, на второй (осенней) — 25 фоторепортеров столицы. Среди них были и участники съемок времен гражданской войны и молодежь, занимавшаяся репортажем всего год-два. Вот названия нескольких работ выставки: «1917 год», «Парад физкультурников», «Парад на Красной площади», «Автогенная сварка», «Прыжок в воду», «Пастухи», «В поле», «Работница Трехгорной мануфактуры», «Перелет Москва — Анкара», «Броненосец». Какое разительное отличие от тематики экспонатов выставок, устраиваемых мастерами старой школы художественной фотографии! Конечно, работы были очень не равны по достоинствам. Бросались в глаза погрешности в композиции, неискушенность в позитивном процессе. Выставки послужили как бы разведкой в область искусства с позиций неокрепшей еще фотожурналистики.

---

[1] Название этого конкурса совпадает с названием тематической выставки живописи, устроенной Ассоциацией художников революционной России (АХРР) в 1926 году. В фотографии, пусть слабее, отражались те же темы, что занимали художников-реалистов.



Н. М. Петров. Пастухи. 1926

Теперь, спустя десятилетия, имена некоторых пионеров художественного фоторепортажа хорошо известны массам советских читателей газет и журналов как имена сложившихся мастеров советского фотоискусства. В те годы начал свою работу в газете «Известия» и иллюстрированных журналах Н. М. Петров. Он до этого служил в Красной Армии, затем как фотограф работал в отделе агитпоездов ВЦИКа. На выставках фоторепортажа 1926 года Петров получил похвальные отзывы и диплом. То было первое признание его успехов. Простоту и доходчивость снимков, эти достоинства, характеризующие работы Н. Петрова и в последующие годы, можно было подметить еще в его ранних снимках. Журнал «Красная нива» опубликовал в 1926 году серию снимков Петрова, посвященную труду и быту русской деревни. Характерен для тех лет снимок «Пастухи»*. Снимки «Жатва», «Вяжут снопы» реалистично раскрывали тему, в них удачно сочетались фигуры крестьянок с фоном — полем и небом — задача, трудная для той поры развития техники фотографии. Петрову принадлежит один из первых художественных снимков на индустриальную тему: «Паровоз в цехе Коломенского завода»*. В этом этюде умело использован лучистый солнечный свет, пронизывающий цех.

А. Шайхет, известный советский мастер фотографии, один из оперативнейших фоторепортеров, уже в середине двадцатых годов проявил недюжинные фотожурналистские способности. С большим волевым устремлением Шайхет брался за самые волнующие темы. И эта черта, соединенная с изобретательностью в поисках сюжетов и «крепкой хваткой» в композиционном построении кадра, характеризует работы Шайхета. По-журналистски метко и по-художнически эмоционально мастер репортажа раскрывал сюжеты из окружающей жизни Известность Шайхету дала, в частности, серия снимков, показавшая «картинки с натуры периода нэпа, например снимок «Нэпман у фининспектора»*.

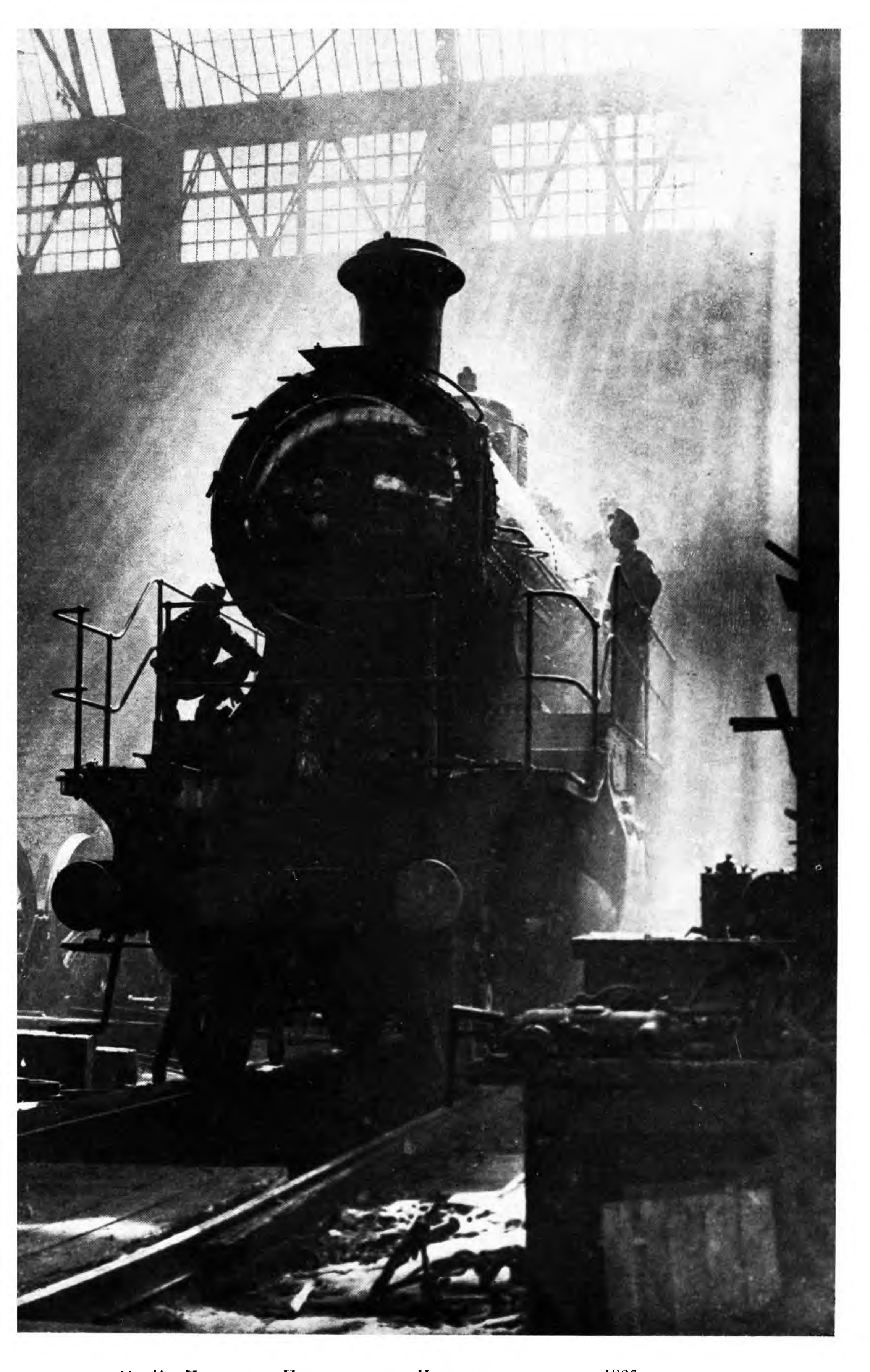
Внимательно изучая опыт разных творческих направлений, А. Шайхет умело совершенствовался. Даже в ранние годы творческой работы его снимки отличались четкостью композиции (например, «Красноармейцы на лыжной прогулке»). Неустанный искатель интересных точек съемки, Шайхет вместе с тем всегда отыскивает новые сюжеты. И в следующие десятилетия своей работы он отличался широтой охвата тематики, разнообразием композиционных приемов, журналистской остротой в разработке сюжетов. По снимкам А. Шайхета учились и учатся фотокорреспонденты в различных городах страны. Многие ныне видные мастера фотографии в начальную пору своей деятельности старательно «равнялись на Шайхета». Его творчество занимает заметное место в истории советской фотографии.

В середине двадцатых годов в печати стали появляться снимки М. Альперта. Он пришел в газетную фотографию из портретной, успешно проведя несколько любительских съемок событий.

Вот как рассказывает Альперт о начале своей репортажной работы. «В 1924 году мне попал в руки журнал «Огонек» с репортажными снимками А. Шайхета. Они меня глубоко заинтересовали. Я стал регулярно следить за выходившими номерами журнала, Работа фотокорреспондента представлялась мне захватывающе интересной... Наконец я набрался смелости предложить свои услуги в качестве фотокорреспондента редакции «Рабочей газеты»[1]. Альперт — один из тех фоторепортеров, которые уже в те годы стремились внести публицистическое содержание в снимки.

---

[1] М. Альперт, Беспокойная профессия, журнал «Советское фото», 1957, № 5, стр. 12.



Н. М. Петров. Паровоз в цехе Коломенского завода. 1926

А. Шайхет. Нэпман у фининспектора. 1930



М. Альперт уверенно направил свою работу в сторону реализма. Он осторожно относился ко всякого рода формалистическим увлечениям, не поддавался «поветрию» поисков рискованных ракурсов. Зрелые по содержанию и форме снимки выдвинули Альперта в ряд известных мастеров советского реалистического фотоискусства.

Его портрет М. В. Фрунзе, выполненный во время парада на Красной площади, его снимок «Тачанки»*, тематически связанные с героикой боевых лет борьбы за Советскую власть, относятся к лучшим произведениям художественного фоторепортажа начальной поры.

Еще несколько сильных фоторепортеров начали работу в двадцатых годах. Некоторые из них не оставили заметного следа в истории художественной фотографии, но в ту пору их снимки привлекали и злободневностью тем и остротой выполнения.

Итоговую черту спорам о дальнейшем пути советского фотоискусства подвела выставка «Советская фотография за десять лет (1917—1927)», состоявшаяся весной 1928 года в Москве.

Почти 6000 экспонатов было показано на выставке. 50 фотографов было представлено тысячью снимков в так называемом художественном отделе. Тысячу работ показали в другом отделе 57 фоторепортеров (29 московских, остальные из других городов). Здесь же выставили свои снимки 30 рабочих фотокружков. 35 научных и промышленных организаций было представлено в отделе применения фотографии в науке и технике.

Юбилейная выставка была оценена общественностью и печатью как значительное событие в жизни советской культуры.

Первенство в художественном и техническом мастерстве, в обработке экспонатов отдавалось критикой мастерам старой школы. Но бросалась в глаза тематическая ограниченность их снимков; пейзаж, портрет, жанр носили характер камерный. Почти не было попыток приблизиться к темам из жизни народа — строителя нового общества и государства.

На стендах фоторепортеров не хватало мастерски выполненных работ. Далеко не все фотографы этой группы владели позитивным процессом. Новизна сюжетов часто прикрывала ученическую незрелость техники светописи. Они довольствовались иногда лишь самой возможностью схватить живую сценку из жизни. Однако репортаж показал, что он уже вышел из рамок «хроникальной и судебной фотографии», как называли его мастера старой школы.

«В отделе репортажа его (зрителя.— *С. М.*) сразу обвевает свежим ветром современности»,— замечал автор обзора выставки в газете «Известия». Фоторепортеры умеют, говорилось там далее, «заметить и подчеркнуть то характерное, то бодрое и крепкое, которое так часто ускользает от глаз современного художника-живописца»[1].

Раздавались голоса и в защиту старых позиций фотографического искусства. В журнале «Фотограф» писали, что «принципы документальной фотографии прямо противоположны принципам художественной фотографии», что «художественная фотография — это образ-вымысел, иллюзия, ирреальность...», а документальный фоторепортаж — это «механически точная передача явления, его фактичность и протокольность», что «у документальной и художественной фотографии свои собственные области и свои собственные методы», что «эклектическое (?) смешение методов художественной и документальной фотографии вредно и недопустимо»[2].

На новом этапе развития советской фотографии — самодеятельной и профессиональной — замкнутость художников-фотографов, противопоставлявших эстетические фотографии публицистическому фоторепортажу, вызывала справедливый протест со стороны общественности.

Жюри выставки щедро и на равных началах отметило наградами многих участников отдела «художественной фотографии» и отдела «фоторепортажа». На примере развития других изобразительных искусств стало ясно (а юбилейная выставка фотографии доказала это), что советской фотографии вместе со всем искусством предстоит живейшим образом включиться в общенародное дело строительства социализма.

ФОТОРЕПОРТАЖ В ГОДЫ ПЕРВЫХ ПЯТИЛЕТОК

В историю советской журналистики и художественной фотографии годы первых пятилеток вошли как очень важная, насыщенная исканиями и достижениями, полная энтузиазма пора.

Вместе с другими искусствами и литературой молодое советское фотоискусство исходит из принципа партийности, выдвинутого еще в статьях В. И. Ленина в 1905 году. Художник, связанный своим трудом, жизнью, интересами с пролетариатом, сознательно ставит свое искусство на службу делу Коммунистической партии. Принципы партийности литературы и искусства составляют основу марксистско-ленинской эстетики. В годы первых пятилеток, когда руководимый партией наш народ вкладывал свои силы в социалистическое строительство, в борьбу за торжество социализма активно включились работники искусства, литературы, печати.

Фотоиллюстрация стала неотъемлемой частью газеты. Фотография тогда развивалась в более тесной связи с журналистикой, нежели с живописью и графикой.

---

[1] Ф. Рогинская, Фотография за 10 лет, «Известия» от 14 марта 1928 года.

[2] Журнал «Фотограф», 1928, №7—8, стр. 196—198.



А. Шайхет. Стальной путь. 1926

Техника сближала ее с кинематографией, и фоторепортеры, разумеется, заимствовали опыт кинооператоров. Однако политическим навыкам, выбору тем и сюжетов, оперативности в своей работе они учились у корреспондентов и очеркистов газет и журналов. Фоторепортаж призван был участвовать во всех начинаниях газет.

На газетных и журнальных страницах печатались хроникальные снимки, снимки-иллюстрации к корреспонденциям и очеркам, фотодокументы, «подборки» снимков, игравшие роль самостоятельных фотозаметок. Росли кадры фотоработников в центральных и областных газетах. Печатались снимки любителей фотографии.

Еще в конце 1928 года на IV Всесоюзном совещании рабселькоров обсуждался вопрос о рабочем фотолюбительстве, о необходимости связать его с рабселькоровским движением в стране. Как писали тогда, был закреплен «союз пера и фото». Совещание предложило создавать кружки фотокоров при редакциях газет и больше печатать снимков, сделанных рабочими и сельскими фотолюбителями.

Молодая советская фотопромышленность в начале лета 1930 года к XVI съезду Коммунистической партии выпустила первую серию отечественных аппаратов «Фотокор № 1». Началось их массовое изготовление. Это позволило «вооружить» фотокоров техникой. Число фотокорреспондентов газет стало увеличиваться. Промышленность вскоре приступила к освоению производства малоформатной камеры. Спустя четыре года стали выпускаться аппараты «ФЭД». Советская фотография могла теперь опираться на отечественную техническую базу.

В обзорах печати «Правда» не раз отмечала значение фотографии в газете. 24 октября 1931 года «Правда» писала: «...Фотоиллюстрация в печати представляет собой при правильном использовании сильнейшее средство агитации и пропаганды. Наглядность и убедительная конкретность фотоснимка в соединении с «соответствующей подписью» дает в руки печати дополнительное орудие мобилизации и организации масс».

«Фото в газете — это та же заметка, информационная, разоблачительная, мобилизующая... — писала «Правда» спустя два года (15 ноября 1933 г.), — по своей убедительности и действенности иллюстрация не только не уступает, но нередко превосходит другие виды газетного материала». К этому времени советский фоторепортаж уже значительно окреп.

Репортажная фотография стала играть роль информации о жизни нашей страны в зарубежной печати. Газеты и журналы многих стран помещали снимки, присылаемые из Советского Союза. Лучшие работы фоторепортеров представляли новую, советскую тематику на зарубежных выставках фотографии.

Программным выступлением советского фоторепортажа послужила выставка работ фоторепортеров журнала «Огонек». В начале 1931 года эта выставка с успехом прошла в Москве. Она содержала разделы: «Строительство — производство», «Быт и отдых рабочих», «Деревня», «Наша смена — наши дети» и др. Экспонаты выставки отражали темы новой, советской жизни; лучшие из работ были наделены художественными достоинствами, выполнены они были в острой репортажной манере. На выставке был раздел «Формальные поиски», в котором фотографы познакомили со своими опытами композиции.

Выставка была затем отправлена при посредстве Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС) в Лондон. Открыл ее в Англии знаменитый писатель, друг Советской России — Бернард Шоу. В столице Великобритании выставка пробыла декабрь 1931 —



М. Альперт. Тачанки. 1934

январь 1932 года. В феврале около сорока работ демонстрировались на Международной выставке, организованной Королевским фотографическим обществом.

Выставка побывала после Лондона в Ливерпуле, Ярмуте, Кембридже, затем в Глазго. Советский фоторепортаж заявил о себе этой выставкой как о новом, оперативном виде фотографии, развивающемся в нашей стране.

Главными темами фотоискусства в годы первых пятилеток были индустриализация страны, коллективизация сельского хозяйства, культурная революция, проведение в жизнь национальной политики партии. Вспомним 1931 год, год славных боев за темпы в строительстве, когда народ, руководимый партией, решал задачу ввода в эксплуатацию 518 промышленных предприятий, 1040 машинно-тракторных станций.

Сотни снимков знакомили читателей газет и журналов с ходом строек. Ударные бригады плотников, бетонщиков, монтажников; последние рельсы новой железной дороги; последняя бадья бетона на плотине; первый чугун из воздвигнутой домны; тракторы и автолесовозы, дорожные катки и паровозы, снова леса строек.



С. Иванов. Волховстрой. 1926

Писатель Ник. Атаров вспоминал работу фотокорреспондентов тех лет: «На негативах ползли товарные поезда, маячили экскаваторы, только что пущенные блюминги, снятые с конвейера автомобили, задутые домны.

Но генеральным жанром была панорама — Днепростроя, Магнитостроя, Свирьстроя. Фотограф в несколько приемов снимал с одной позиции весь фронт строительства по кускам, потом в редакции подгоняли куски и склеивали. На длинном свитке по законам оптики края панорамы загибались.

И все же людям сообщался в фотографических снимках масштаб их дела. Фотография вдохновляла их на новые подвиги труда»[1].

Начало индустриализации не отражено сколько-нибудь полно фоторепортажем: не было умения снимать выразительно новые сюжеты, в которых преобладали строительные

[1] Журнал «Наши достижения», 1935, № 7, стр. 147—148.

мотивы. Только с годами работы в печати молодежь стала более уверенно разбираться в производстве, снимать с хорошим знанием дела.

На съемке индустриальной тематики овладевала своим искусством большая плеяда советских фотомастеров, которая и определила лицо художественного фоторепортажа тридцатых годов. Редко кто из фоторепортеров тех лет не участвовал в съемке строительства, напряженных трудовых будней и пуска многочисленных объектов промышленности.

Ленинградцу С. Иванову довелось в 1926 году фотографировать строительство первенца электрификации — Волховской ГЭС*.

На строительстве Днепровской гидроэлектростанции побывали и произвели там репортажные съемки многие молодые фотокорреспонденты Москвы, Ленинграда, Украины. Отличную серию снимков Днепростроя выполнил М. Альперт в содружестве с начавшим тогда работу в фоторепортаже Г. Петрусовым.

Вряд ли в какой-нибудь советской газете, да и в заграничных изданиях, знакомивших с жизнью СССР, не были помещены снимки Ф. Кислова со строительства Днепровской гидроэлектростанции имени В. И. Ленина. Он много раз приезжал на стройку и вел фотолетопись ее. Хотя в снимках было больше протокольности, чем художественных достоинств, но это были волнующие документы первой пятилетки. Они показывали пафос труда строителей. Читатели газет увидели панорамный снимок сияющей огнями плотины ГЭС. Во всю ее ширь горели слова: «Коммунизм — это есть советская власть плюс электрификация всей страны». Это был снимок Ф. Кислова, сделанный в октябрьскую ночь 1932 года; гидроэлектростанция имени В. И. Ленина вступила в строй!

С. Фридлянд — один из видных мастеров советского фоторепортажа — начал занятия фотографией еще в двадцатых годах. Он старательно изучал композицию, много снимал учебных этюдов. Его опыт окреп на оперативной репортажной работе. Вместе с А. Шайхетом, Е. Микулиной и другими сотрудниками журнала «Огонек» С. Фридлянд выступил на фотовыставке этого журнала.

Один из лучших снимков тех лет С. Фридлянда — «Первые уроки (завод «Красный пролетарий)»*. Выполненный в спокойной манере, этот снимок отразил типическое явление заводской жизни тех лет: старик рабочий передает свой опыт за станком девушке, будущей работнице-металлистке. На лице ученицы волевое напряжение, упорство — она непременно одолеет премудрость ремесла!

Целеустремленно, с острым чувством формы начал в те годы занятия фоторепортажем молодой журналист Б. Игнатович. На него оказал сильное влияние А. Родченко. Б. Игнатович смело вводил крупный план, допускал монтаж из нескольких снимков, прибегал к смелым ракурсам. Наряду с удачами Б. Игнатович, однако, нередко допускал формалистические излишества, вызывая справедливые нарекания со стороны общественности за искажение натуры, за идейные промахи.

Хорошую школу газетного фоторепортажа прошли в годы первых пятилеток выдвинувшиеся затем в ряды ведущих мастеров Д. Дебабов, М. Калашников, Б. Кудояров, К. Лишко (Киев), А. Маклецов (Сталинград), М. Пенсон (Ташкент), Г. Петрусов, А. Скурихин, И. Шагин, Г. Зельма и многие другие.

Важное место в советской печати периода первой пятилетки заняла сельскохозяйственная тематика. Редкий фоторепортер в те годы не пробовал своих сил в съемке сюжетов из жизни перестраивающейся деревни.



С. Фридлянд. Первые уроки завод «Красный пролетарий», (Москва). 1930

Советская печать помогала партии большевиков в пропаганде социалистических начал построения сельского хозяйства. Надо признать, что фотографы были политически и технически еще мало подготовлены для показа в снимках сложных явлений, происходивших в деревне. Снимки на темы перестройки сельского хозяйства были слабы и по своей трактовке и по выполнению. Чаще фотограф натуралистически изображал все, что попадало в поле зрения объектива, или пытался, большей частью наивно, «организовать» кадр. Например, под стягом с лозунгом выстраивались колхозники, один из них держал лукошко с зерном; рядом стояли лошади, впряженные в борону или плуг. Так фотографировали сюжет — выезд в поле. Удачи были редки.

Оперативная репортажная работа дала фотографам нужные знания для съемки сельскохозяйственного производства. В годы второй пятилетки, в пору завершения коллективизации и укрепления колхозного строя, советские фотографы стали художественно отображать жизнь социалистической деревни.

Недостаток технического мастерства сказывался в съемке на темы культурной революции и преобразований в национальных республиках и областях страны. Снимки часто выходили натуралистическими. Фотографы «обыгрывали» одежду, утварь, этнографические признаки быта. Редкие работы содержали реалистические достоинства, отражали типические черты нового в быте и культуре народа, в облике людей. К периоду первой пятилетки относится снимок неизвестного фотографа «Бригадир молодежной ударной бригады»*. Этот снимок удачно передает образ молодой работницы-активистки тех лет.

В начале тридцатых годов многие фотографы стали создавать тематические серии снимков. Первый успех в этом жанре выпал на долю М. Альперта, А. Шайхета и С. Тулеса. В серии под названием «24 часа семьи Филипповых» они последовательно показали жизнь семьи кадрового рабочего одного из московских заводов: труд, общественную работу, быт, отдых, развлечения членов этой семьи. Серия снимков была напечатана в зарубежных прогрессивных иллюстрированных журналах и получила много отзывов и откликов в советской



А. Скурихин. Строители Кузнецкого металлургического завода. 1934

и иностранной печати. Серия познакомила зарубежных читателей с простой рабочей семьей в новых, советских условиях жизни. Глава семьи Филиппов получил до 400 писем из-за границы, преимущественно от рабочих, которых взволновала эта правдивая «фотоповесть».

При всей непритязательности сюжетного построения серии она послужила хорошим началом для развития фотоочерка. Подъему этого жанра значительно помог созданный по инициативе А. М. Горького в 1930 году журнал «СССР на стройке». Во вступлении к первому номеру редакция отметила значение, какое приобретает в журнале фотография: «Фото должно быть поставлено на службу строительства не случайно, не бессистемно, а систематически и постоянно... Журнал «СССР на стройке» и ставит себе задачей именно систематическое отражение динамики нашего строительства посредством светописи. Это — новая и трудная задача».

Уже в 1930 году вышли тематические номера журнала, посвященные Днепрострою, Турксибу, Кузнецкстрою.

Сюжетная серия М. Альперта составила содержание «магнитостроевского» номера «СССР на стройке». Номер начинался снимком вагонного купе, в котором сидел крестьянский парень, обутый в лапти, герой очерка Калмыков. Это землекоп, он едет на Магнитострой. Читатель видит его дальше на работе в котловане. Растет стройка, освобождаются от лесов цехи металлургического гиганта. Изменяются и люди, строители завода, они подымаются по ступеням культуры, овладевают грамотой, техникой. Читатель следит за ростом Калмыкова.

Серия, названная «Гигант и строитель», вызвала немало споров. Несколько снимков, относящихся к первым дням пребывания Калмыкова на строительстве, были инсценированы по его рассказу. В данной серии эти снимки были достаточно оправданны. Метод же «восстановления фактов» был осужден в ходе споров как противоречащий природе репортажа, имеющего дело с настоящим.

Серия «Гигант и строитель» была высоко оценена печатью. Об этом номере журнала похвально отозвался А. М. Горький в письме в редакцию. Он писал, что номер «отлично хорош и наводит на такую мысль: уменьшить его размеры до нормальной книжки, сохранить все снимки по истории карьеры Калмыкова и дешево издать для иностранных рабочих»[1]

Горький внимательно следил за качеством иллюстраций в журнале. Своими указаниями он настраивал фотографов на съемку динамичных снимков, хвалил одни и резко критиковал другие серии воспроизводимых фотографий и отдельные снимки. Об одном из номеров он писал в редакцию: «... «На стройке» определенно плох. Фотографии мелки, и делают их какие-то бездарные чиновники». В этом же письме А. М. Горький отмечает другие, хорошие снимки, которые «сделаны отлично, скульптурно».

А. М. Горький в молодости наблюдал работу пионера русской художественной фотографии нижегородца А. О. Карелина; он находился в добрых отношениях с другим фотохудожником — нижегородцем М. П. Дмитриевым. Писатель одобрительно следил за деятельностью Дмитриева, первого русского фоторепортера-публициста. Теперь, спустя три десятилетия, А. М. Горький своим авторитетом, живым участием помогал советской фотографии выйти на путь публицистики. И если «горьковская традиция» в те годы прочно вошла

---

[1] Журнал «Советское фото», 1936, № 9, стр. 3.



Бригадир молодежной ударной бригады. 1931. Автор неизвестен

в область боевого советского литературного очерка, за развитием которого отечески следил писатель, то можно считать, что и овладение жанром фотосерии и публицистического фотоочерка шло под явным влиянием «горьковской традиции». Фотографии много места уделялось и в другом созданном Горьким журнале — «Наши достижения».

В годы второй пятилетки (1933—1937) фоторепортаж окреп в политическом и техническом отношении; ряды репортеров пополнялись способной молодежью. От примитивной документации, от овладения технической грамотой и навыками журналистской работы одаренные фотографы переходили теперь к более серьезному решению идейно-художественных задач. Они стремились к разнообразию тем, сюжетов, композиционного построения и все чаще достигали подлинной художественности выполнения своих снимков.

Искания выразительных форм, которые позволяли бы убедительно передавать новое содержание, велись беспрерывно. В начале тридцатых годов в советском искусстве шла острая борьба с формалистическими влияниями.

Приемы оперативного публицистического репортажа оттеснили каноны камерного фотоискусства. Это было закономерно Однако некоторые руководители фотоорганизаций и авторы статей о фотоискусстве и отожурналистике допускали крайнее пренебрежение к мастерству в светописи. В пылу защиты «красоты стальных и бетонных конструкций» строек пятилетки они готовы были вовсе выбросить из советской фотографии не только спорные приемы и формы «старой школы», но и самые жанры пейзажа и портрета. Эти жанры объявлялись «несозвучными эпохе», чуть ли не буржуазным пережитком, «продуктом мещанства». Вместо полезных предостережений в некритическом подражании живописи авторы подобных статей огульно порицали попытки изучения молодыми фотографами наследия других искусств.

В среде фотографов появились вредные признаки кружковщины.

Подражая Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ), захватившей было в 1931 году руководящую роль в художественной жизни, группа московских фотографов образовала Российское объединение пролетарских фотографов (РОПФ). Группа РОПФа выступила с демагогической декларацией. Вслед за теоретиками из РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей) сторонники РОПФа провозгласили было и в фотографии «диалектический метод», вульгарно перенося понятия из философии в художественное творчество. Это ни к чему положительному не привело.

Другая группа — «Октябрь» — выступила под лозунгом исканий новых форм, якобы соответствующих требованиям эпохи. По существу, группа «Октябрь» (хотя она и отрицала это) вторила программе незадолго до того организованного, но распавшегося общества «Октябрь», объединявшего художников-формалистов (в том числе и фотографов). Это общество ратовало за создание вместо станковой живописи и подобных ей искусств некоего «производственного искусства».

Фотографы новой группы «Октябрь» запутались в заумных декларациях; в своей же практике они похвалялись снимками, сделанными в необычных ракурсах, всякого рода фокусничеством, которым подменялись серьезные творческие искания.

Редакции газет и журналов, учитывая запросы читателей, требовали художественных, выразительных, доходчивых по форме снимков на темы пятилеток. Страна хотела знать героев-ударников, людей колхозной деревни, ученых. Снимки же рабочих в цехах или ученых в лабораториях, когда в увлечении передачей механизма или прибора фотограф делал

человека придатком машины, станка, лабораторной обстановки, перестали удовлетворять читателей. Нужны были хорошие портретные снимки.

Советские люди, участники великой перестройки страны, хотели видеть в художественно выполненных снимках природу своей Родины — и места заповедные и местности, где трудом человека природа была обогащена стройками пятилеток. Нужны были пейзажи.

Поднимался материальный и культурный уровень жизни трудящихся. Советских людей желательно было показывать не только на работе, но и на отдыхе, в кругу семьи, в клубе, в парке. Нужны были жанровые снимки.

Групповщина, трескучие фразы, надуманные теорийки мешали в те годы идейному и художественному росту советской литературы и искусства. Фотография — самая скромная область искусства — меньше была заражена этими недугами: благотворно сказывалась повседневная связь ее работников с печатью.

Постановление ЦК Коммунистической партии от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» положило конец групповщине в литературе и искусстве. В постановлении говорилось: «В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества».

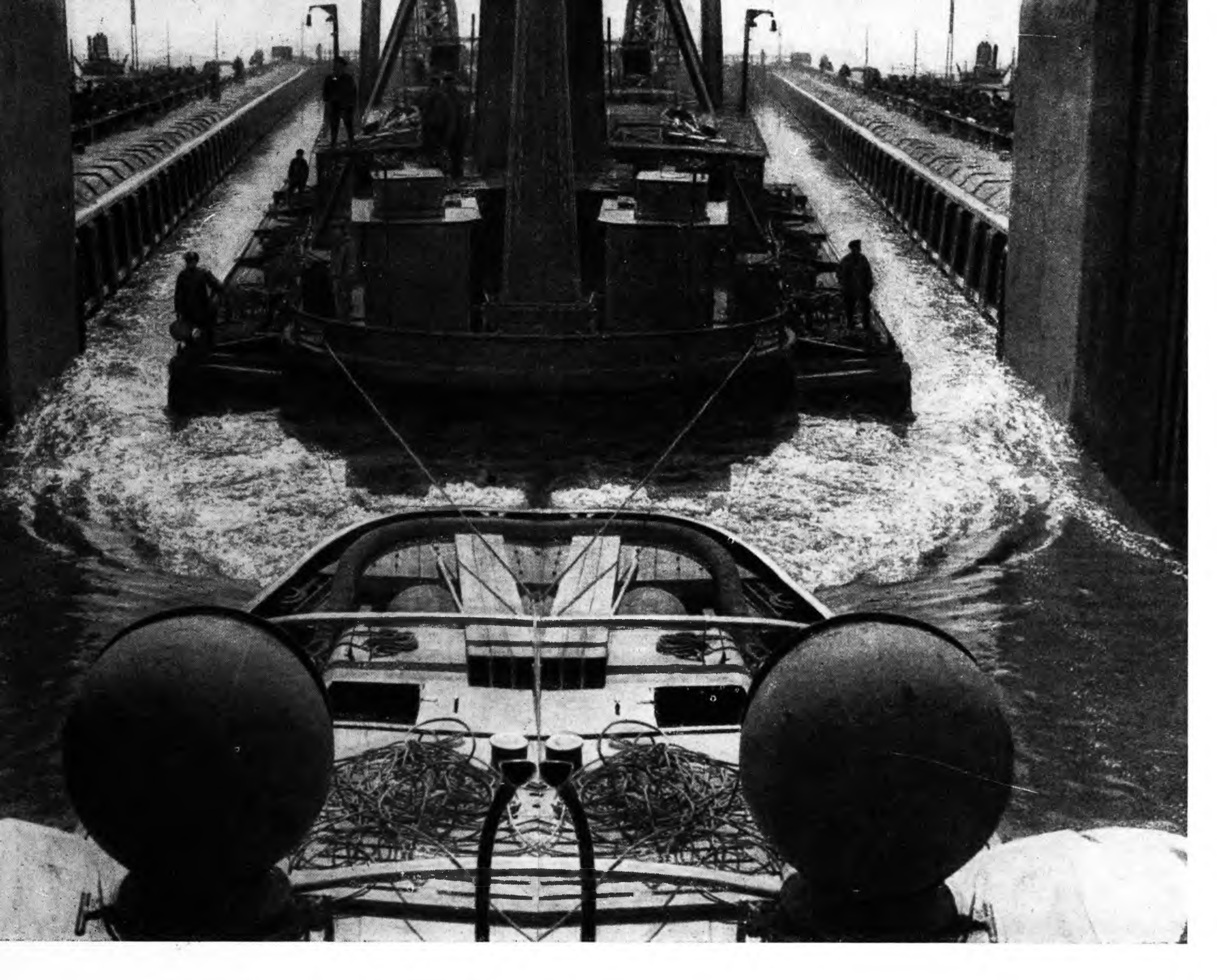
Были ликвидированы существовавшие тогда литературно-художественные организации. Писателей, «поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве», было решено объединить в единый Союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем. Подобные изменения коснулись и других областей искусства.

Постановление ЦК партии организационно не касалось художественной фотографии и фоторепортажа. Но для дальнейшего творческого развития фотоискусства это постановление ЦК партии имело большое значение.

Прекратили свое существование группы РОПФ и «Октябрь». Это оздоровило творческую обстановку в фотографии. К работе чаще стали привлекаться фотомастера старшего поколения.

Летом 1934 года состоялся I съезд советских писателей. На съезде творческим методом советской литературы и искусства был провозглашен социалистический реализм. Перед писателями была поставлена задача овладеть методом социалистического реализма, правдиво изображать жизнь в художественных произведениях в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с требованиями идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма.

Метод творчества писателя или живописца не может быть полностью приложим к фотографии. Искусство фотографии оперирует с материалом окружающей действительности. Фотограф ничего не создает «из головы», по наброскам в альбоме или записной книжке, по впечатлениям или памяти. Сила фотографии в непосредственном воспроизведении действительности. Однако принцип социалистического реализма — правдивое отображение действительности в ее революционном развитии — в равной мере относился и к фотоискусству, к фотожурналистике. И этот принцип был воспринят коллективом творческих фотоработников как основа дальнейшего развития художественной фотографии.



А. Родченко. Беломорско-Балтийский канал. 1934

Создалась благоприятная обстановка для идейно-художественного роста советской фотографии. Начались серьезные поиски в области формы, которая передавала бы всю глубину изменений, совершающихся в стране строящегося социализма. Снова нашли свое место в творчестве фотографов жанры пейзажа и портрета. Начались годы совершенствования мастерства.

Подъему фотографии способствовала крепнущая ее техническая база. Выпуск малоформатных камер «ФЭД» и сменных объективов к ней, расширение ассортимента пленок и бумаги давали возможность экспериментировать, учиться, достигать лучших творческих результатов. В сравнении с двадцатыми годами советская фотографическая техника существенно изменилась. Так, в начале 1935 года в стране насчитывалось уже полмиллиона фотоаппаратов.

«Пробным смотром» творческой работы фоторепортеров-художников и художников-фотографов «старой» школы в свете новых требований послужила выставка снимков московских мастеров фотоискусства. Эта выставка состоялась в апреле — мае 1935 года. Далеко не все заслуживающие того фотомастера Москвы участвовали в ней. Экспонировались работы только 23 авторов и трех организаций: Союзфото (Всесоюзный литературно-иллюстрационный и фотоиздательский трест, включавший и Союзфотохронику — агентство по снабжению советской печати фотоиллюстрациями), Интуриста и объединения кооперативных портретных ателье.

Если на выставке «Советская фотография за 10 лет» в 1928 году сложившиеся мастера старшего поколения и фоторепортеры противопоставлялись, ныне их объединяла одна идейно-творческая платформа.

Мастера «академических жанров», принимавшие участие в иллюстрировании журналов и различных художественных изданий наравне с фоторепортерами, занимали видное место в практике советского фотографического искусства.

Н. Андреев, Ю. Еремин, П. Клепиков блеснули на выставке небольшими сериями поэтических пейзажей. И. Бохонов выставил этюды и портреты, выполненные способом бромомасло с переносом. С. Иванов-Аллилуев показал удачные попытки овладения новой тематикой. В. Улитин познакомил с цветными пейзажными снимками, выполненными разработанным им способом трехцветной печати (бромохромотипия). Несколько портретов М. Наппельбаума показали, что он остается верен своей творческой манере, совершенствуя ее. Профессионал-портретист А. Штеренберг, успешно выступивший еще в двадцатых годах, убедительно доказал своими работами на этой выставке, как обогащает портретиста практика фоторепортажа: Штеренберг в годы первой и второй пятилеток много и с подлинным творческим увлечением занимался репортажными съемками.

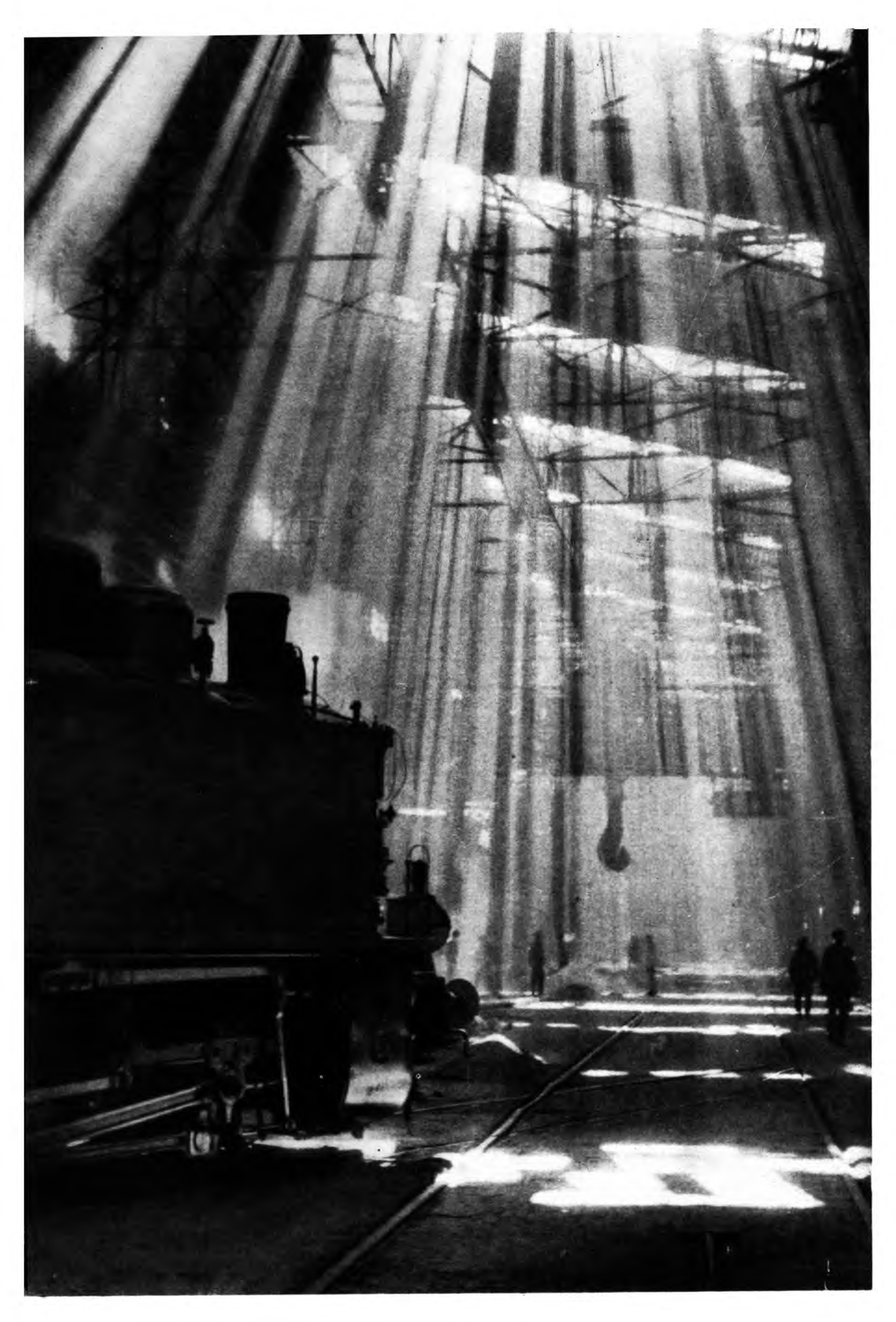
Большая серия работ на выставке принадлежала А. Родченко. Были показаны и формалистические снимки, связанные с его былой деятельностью как художника кино, и снимки последних лет, когда Родченко отдал свой опыт репортажу. Выделялись на его стенде снимки из серии «Карелия» и «Беломорстрой»*.

Выставка познакомила с работами фоторепортеров, достигавших образного раскрытия темы. Сюжеты событийных съемок претворялись ими в законченные реалистические картины.

Такими были работы: М. Альперта «Знатные люди Дальневосточного края» — художественно выполненный снимок президиума слета трудящихся Дальнего Востока, А. Скурихина «Солнечный цех» — залитый солнцем заводской цех Кузнецкстроя, А. Шайхета «Встреча челюскинцев»* — эмоциональный репортажный снимок, Г. Петрусова «Плотина Днепростроя», сфотографированная «с птичьего полета», композиционно безукоризненный кадр, в который как бы вписана дуга могучей плотины, М. Маркова (Гринберга) «Портрет Никиты Изотова»* — реалистический репортажный портрет волевого, целеустремленного шахтера.

Заслуженную похвалу зрителей вызвали работы молодого фотографа Мих. Прехнера, в частности его великолепный по выполнению этюд «Лето»*.

Выставка работ московских мастеров вызвала разноречивые отклики печати. Она не отразила в достаточной мере достижений художественного репортажа. На это справедливо указывали рецензенты. Вместе с тем было очевидно, что лучшие произведения фотографов-



А. Скурихин. Солнечный цех (Кузнецкстрой). 1934



А. Шайхет. Встреча челюскинцев. 1934

журналистов по художественным достоинствам не уступают снимкам мастеров «старой» школы. Слабы были фотографы-корреспонденты в таких академических жанрах, как пейзаж и портрет.

Раздавались голоса сторонников «чистого» фоторепортажа, пресловутой установки на факт, на документ. Претензии на художественность в фотографии и призывы учиться у живописцев вызывали у них иронические замечания. Один из отзывов о выставке назывался

«Грачи прилетели к объективу»[1]. Автор его пренебрежительно писал о стремлении фотографов изучать опыт Саврасова, Левитана и других русских живописцев. В этой заметке ясно слышались отзвуки былой групповщины.

Несмотря на ограниченность тематики и другие недостатки, выставка имела определенный успех. Было очевидно, что центральные газеты и журналы вырастили крепкое ядро фотокорреспондентов нового склада, стремящихся к художественному воплощению своих замыслов. Развитие самого оперативного из искусств было теперь неразрывно связано с советской печатью, со служением делу социалистического строительства.

Объективно высказался о значении московской выставки художник Бор. Ефимов:

«Редкая выставка живописи или скульптуры могла бы похвалиться таким количеством посетителей, как закрывшаяся на днях выставка мастеров советского фото. Почти всегда переполненный зал, жаркие споры вокруг отдельных экспонатов, обилие записей в книге посетителей и в специальных анкетах — все это характеризует огромный интерес советской общественности к молодому советскому фотоискусству.

Прошли те времена, когда ломались копья в страстных спорах о том, искусство ли фото или не искусство. Прошли времена пренебрежительно-снобистского отношения к «мертвой механической фотографии».

Сейчас окрепшее советское фотоискусство, преодолев известные болезни роста, уверенно занимает свое самостоятельное место в ряду советских массовых изобразительных искусств»[2].

Экспонаты выставки — и в большом количестве — были напечатаны в иллюстрированных журналах. Много работ поместили журналы «Наши достижения» (№ 7) и «Строим» (№ 11).

В отдельных работах были проявления эстетства и формалистического трюкачества, были явно заметны и признаки бездушного натуралистического воспроизведения явлений жизни. Именно эти экспонаты, по свежей памяти, и послужили исходным материалом для развернувшегося в следующем году обсуждения творческих вопросов фотографии в связи с опубликованными «Правдой» статьями против формализма и натурализма в искусстве.

Критические выступления «Правды» в начале 1936 года имели важное значение в истории советского изобразительного искусства.

Поставленные «Правдой» вопросы нашли живой отклик и в среде работников фотографии. Обсуждение насущных творческих вопросов фотоискусства состоялось не только в Москве, но и в Ленинграде, Киеве, Ростове-на-Дону.

В Москве обсуждение заняло шесть вечеров — явление небывалое в истории фотографии. Многолюдная и устойчивая в своем составе аудитория ревниво оберегала принципиальность споров. В центре внимания стоял вопрос о преодолении элементов формализма и натурализма в реалистической фотографии.

Как в изобразительных искусствах, так и в фотографии эстетский формализм организованно уже не выступал. Проявление его связывалось участниками обсуждения с именами А. Родченко и его последователей — Б. Игнатовича, Е. Лангмана, Л. Смирнова и других. Однако А. Родченко уже решительно отошел от былого увлечения «трансформациями».

---

[1] «Литературная газета» от 10 мая 1935 г.

[2] Бор. Ефимов, Мастера советского фото, «Известия» от 10 мая 1935 г.

М. Марков. Портрет Никиты Изотова. 1934



Критиковали формалистические приемы в работе фотографов, в частности надуманную теорийку «внутрикадрового монтажа». Руководствуясь этой теорийкой, фотографы стремились заполнить все поле кадра «активным» материалом, то есть изображением объектов, которые в своем сочетании давали бы — пусть схематическое, это ничего не значило! — формальное представление о сюжете и теме. Было разработано несколько универсальных приемов: «упаковка» (в кадр ловко попадал нужный «материал»); «разгон по углам» (все четыре угла прямоугольника кадра непременно несли сюжетную нагрузку); «косина́» (горизонтальные и вертикальные линии в кадре шли под острым или тупым углом к линиям обреза снимка); применение оптики «наоборот» (съемка широкоугольным объективом или телеобъективом сюжетов, которые обычно принято фотографировать объективами с другим фокусным расстоянием).

Снимали, например, митинг во дворе завода. Фотограф наклонял камеру вбок на 45 градусов, вбирал в кадр часть собравшихся рабочих (в углу кадра при этом оказывалась в наклонном положении заводская труба), находил в другом углу кадра место для трибуны. Пусть снимок смотрелся как неестественное изображение — это ничего не значило: ведь «упакован» кадр был крепко — митинг виден, признаки завода представлены, значит, тема раскрыта. Выхолащивалось содержание жизни. Индустриальные, сельскохозяйственные объекты, машины, здания, люди — все служило в одинаковой мере поводом для проверки излюбленных приемов построения кадра. Тема понималась механически как сумма подлежащих воспроизведению объектов или деталей объектов.

Формалистические схемы буржуазной эстетики при самых благих намерениях советских фотомастеров отражать окружающую действительность в ее развитии обедняли изобразительные возможности фотографии.

Формализм выказывал себя не только в эксцентрических приемах. Проявления формализма видны были в отдельных работах старых мастеров. Творческая перестройка, стремление к тематике советской жизни у мастеров этой группы были заметны. Но тяготение к отвлеченной «красивости», к воспеванию внешне эффектных явлений старого быта, экзотических видов местностей сказывалось иногда сильнее.

Если формалисты — приверженцы острых ракурсов и трансформаций — не интересовались человеком, его характером, то у формалистов другого толка черты новых отношений советских людей и сами люди заслонялись подчас этнографическими или отвлеченными мотивами. Так, пастухи-колхозники выглядели в снимках пейзанами, а колхозная отара на пастбище — картинкой из некоей идиллической Аркадии.

У Ю. Еремина на выставке 1935 года был кадр: с низкой точки он снял цветы, стебли которых выглядели в кадре гигантами, на темном фоне неба тускло светился полумесяц. Участник дискуссии фотографов известный общественный деятель и писатель П. А. Бляхин остроумно заметил автору: «При вашей луне, тов. Еремин, ни один комсомолец не рискнет целоваться. Ваша луна скорее годится для шабаша ведьм»[1].

На вечерах, посвященных обсуждению статей «Правды», говорилось и о другом серьезном пороке в работах иных мастеров фотографии, о проявлениях натурализма.

Фотообъектив сам по себе идеальный «натуралист». Для воспроизведения, для репродукции явлений живой и мертвой природы фотоаппарат служит лучшим инструментом. И, чем

[1] Журнал «Советское фото», 1936, № 5–6, стр. 8.

М. Прехнер. Лето. 1934



свободнее работник прикладной и исследовательской фотографии владеет техникой и химией, тем идеальнее будет служить аппарат в его руках науке, технике и практическим запросам жизни. Если же такой работник те же методы съемки применит с целью получения художественных снимков, он может удивить только точностью передачи натуры, но к образному языку искусства эти снимки не будут иметь отношения.

На дискуссии 1936 года было признано, что для фотографа и фоторепортера-художника важно не только знание техники, но и умение «обуздать» ее. Пользование же фотоаппаратом как механизмом не есть еще творческий акт. Искусство фотографии начинается тогда, когда фотограф сознательно выделяет главное и исключает из будущего изображения ненужное.

Работа в советской печати дает фотографу навыки целеустремленного выбора явлений из окружающей жизни и действительности. В снимках раскрывается общественно-политическое значение темы. Как направления натурализма в советской репортажной фотографии не было. Натуралистические ошибки допускаются отдельными репортерами. Это чаще всего объясняется пробелами в их политической и художественной подготовке. Такие сотрудники печати нередко работают лишь как технические исполнители, а не как журналисты, не как художники.

Обсуждение вопросов, поставленных статьями «Правды», оказало благотворное влияние на последующее развитие реалистического советского искусства. Работникам фотографии стало ясно, что им следует направить свои усилия на расширение тематики и идейное углубление в творчестве. Справедливо отметить, однако, что некоторые фотографы и руководители фотодела после этих дискуссий начали проявлять своеобразную «формобоязнь», они склонны были вообще отказаться от творческих поисков новых форм. Иные же фотографы стали все чаще допускать инсценировки.

Заметным явлением в фоторепортаже той поры был объявленный летом 1953 года редакцией газеты «Правда» конкурс на лучшие снимки. Конкурс ставил две задачи: одну — вовлечение в актив «Правды» способных фотографов и фотолюбителей, другую — «наиболее полно отразить в фотографии всю многообразную жизнь нашей страны». Фотоконкурс нельзя было признать удавшимся и богатым по результатам. Он был интересен, однако, по объявленной тематике, которая открывала перед советской художественной фотографией и репортажем целую программу.

Вот темы, обозначенные в объявлении о конкурсе: труд и быт советских людей; дружба, семья, радость материнства, дети, молодость; защита Родины; учеба, быт Красной Армии, Воздушного и Морского Флота; колхозный быт, праздники, колхозные парки, театры, спорт; отдых рабочих в санаториях, домах отдыха, на курортах, в парках культуры; спорт и физкультура, туризм; пионеры в лагерях; красивейшие местности Советского Союза, пейзажи; народное творчество.

Советские газеты и журналы в пору первого пятилетнего плана, а после завершения его—в годы второй пятилетки знакомили массы читателей со снимками, в которых отражались великие трудовые подвиги народа.

В годы первых пятилеток советская фотография уже была тесно связана с печатью, с публицистикой. Она заявила о себе как о самом оперативном искусстве, отражающем насущные темы из жизни страны. За эти годы редакции газет и журналов вырастили сотрудников-фотографов нового склада. Это были журналисты и вместе с тем художники. Это были оперативные, политически подготовленные корреспонденты, умеющие «перевести» тему на язык зрительных образсв и в трудных условиях протекающего события сделать снимок, который не только информировал бы о событии, но и содержательно, образно раскрывал тему.

ОВЛАДЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКИМ МАСТЕРСТВОМ

За две пятилетки произошли великие социально-экономические преобразования в нашей стране. Было завершено построение социалистического общества. Завоевания народа нашли свое отражение в новой Конституции СССР, принятой в декабре 1936 года.

С общим подъемом культуры развивалось советское реалистическое искусство.

В художественной фотографии ведущее место занимали снимки, близкие репортажу, журналистике. Фотографы стремились вывести свое искусство на путь реализма. И небезуспешно. Все больше появлялось работ, которые и ныне сохраняют свою эстетическую ценность.

В сильных снимках запечатляли фотокорреспонденты выдающиеся события: народные праздники, слеты трудящихся, съезды и конференции, совещания передовиков производства и сельского хозяйства, торжества по случаю пуска новых предприятий. В эти годы, однако, сказывалось в некоторых случаях неправильное отношение к таким съемкам: значением темы подчас подменяли художественные достоинства снимков. Самый факт съемки события общественно-политического значения считался уже оправданием того, чтобы отнести снимки этого события непременно к художественным.

В ряде случаев снимки политической хроники, событий большой общественной важности действительно приобретали художественную ценность. Показывая на страницах газет и журналов участников событий — посланцев народа, — фотокорреспонденты запечатляли как бы «коллективный образ» советских людей.

Об этой стороне искусства фотографии живо высказалась писательница М. Шагинян. В Москве в начале 1935 года происходил второй съезд колхозников-ударников. Газеты и журналы помещали много снимков со съезда. М. Шагинян писала:

«Второй съезд колхозников мне видеть не довелось, но я внимательно и, как говорят, «от доски до доски», изучала его по газетам».



М. Озерский. Колхозники на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке подписывают обращение о социалистическом соревновании. 1939

Далее, шутливо посетовав на «надоедных» фотографов, обычно вызывающих досаду у всех присутствующих на такого рода событиях, М. Шагинян продолжала:

«Сколько раз... мы проклинали этих непременных завсегдатаев каждого съезда и удивлялись, для чего они так много нащелкивают нигде потом не появляющихся снимков. Съезд колхозников поставил пять с крестом работникам нашего фото.

Ни один литературный портрет, ни одна художественная зарисовка не могут спорить с простой и ясной правдой этих схваченных на пластинке лиц: уверенных, спокойных, углубленно-прекрасных каждое по-своему лиц бывших батраков, темных старух, забитых женщин, изнуренных «кормильцев», — вот они проходят молодыми людьми, дельными женщинами, умными мужчинами, — и печать той хорошей, простой, рабочей прямолинейности, той новой высокой человечности, какую привыкли мы соединять со словом «пролетарий», «рабочий», — она глядит с прямых лбов, смелых глаз и знакомых до ущемления в сердце улыбок»[1].

Немало мастеров фоторепортажа создали серии ценных документальных снимков, произведенных во время съездов и различных совещаний передовиков социалистической инду-

[1] Мариэтта Шагинян, Лицо человека, «Правда», от 18 февраля 1935 г.



М Озерский. А. М. Горький провожает Ромена Роллана. 1935

стрии и сельского хозяйства. Эти снимки получили широкую известность как в нашей стране, так и за рубежом.

К подобным работам относится наделенный подкупающей живостью снимок М. Озерского «Подписание колхозниками договора социалистического соревнования на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке»*. Отличный репортажный документ доносит до зрителя настроение подъема, дружеский задор встретившихся на Всесоюзной сельскохозяйсвенной выставке колхозников двух областей, заключающих договор. Несколько мелких изъянов композиции могут вызвать упреки у строгого ценителя произведений фотоискусства. В данном случае, однако, эти «промахи» как раз выявляют достоинства подлинного репортажа, усиливают доверие к нему. Почти два десятилетия прошло с тех пор, как была произведена эта съемка, а снимок не потерял своей эмоциональной силы. М. Озерский, мастерски владеющий репортажными формами композиции групп, удачно уловил момент для съемки и в дру-

гой своей работе: «А. М. Горький провожает Ромена Роллана»*. Снимок произведен на перроне московского вокзала при отъезде французского писателя, гостившего у Горького.

Пафос, народную радость встречи героев передает репортажный снимок А. Шайхета «Встреча челюскинцев»*. Работа может служить примером того, как при удачно выбранной точке съемки и безукоризненном композиционном построении хроникальный снимок полно раскрывает тему, не уступая произведению графики.

Народные праздники дают возможность фотографам не только документировать событие, но и создавать этюды, выражающие большие темы советского патриотизма, дружбы народов, интернационализма. Таких снимков дал немало фоторепортаж середины и конца тридцатых годов; один из них — снимок молодого фотографа В. Кунова «В день праздника»: негр с русской девочкой на руках в рядах демонстрантов.

Всемирную славу получили отважные дела советских научных экспедиций и летчиков, совершивших в те годы ряд рекордных перелетов. Фоторепортаж достойно отражал эти события. К интересным, эффектным репортажным снимкам относится работа И. Шагина «Стратостат «СССР» готовится к полету»*.

Экспедиции, положившие начало превращению Северного морского пути в постоянно действующую магистраль; воздушная экспедиция на Северный полюс; первая в истории дрейфующая станция «Северный полюс», за которой последовала организация других станций, и ныне исследующих воды полярных морей... Конечно, масса снимков на подобные темы имеет лишь историческое или научное значение, подобные снимки не относятся к искусству Однако были созданы и работы, наделенные эстетическими достоинствами.

За участие в походах «Сибирякова» и «Челюскина» Советское правительство наградило орденом Трудового Красного Знамени и орденом Красной Звезды — фотохудожника П. Новицкого. Участник репортажных фото- и киносъемок времен гражданской войны в последующие годы он выступал как фотопортретист, занимался жанровыми темами, выполнял и репортажные съемки. В истории же фотографии его имя справедливо связывается с Севером, Арктикой, где он побывал несколько раз.

П. Новицкий был одним из пионеров фотографирования Арктики в советское время. Он умело пользовался возможностями фототехники тех лет. Это был очень оперативный и неутомимый фотограф. Полярники удивлялись, откуда бралась энергия у человека, «запеленутого» в оленьи меха и всегда обвешанного аппаратами в футлярах и бесчисленными сумочками с принадлежностями. Снимки П. Новицкого из арктических экспедиций не раз демонстрировались на советских и заграничных выставках фотографии и печатались во множестве журналов.

В рассказе о фотографировании советских экспедиций нельзя обойти В. Темина, одного из оперативнейших фотокорреспондентов. Он был первым фотографом на далеком острове Удд (ныне остров Чкалов), где по заданию редакции «Правды» произвел съемку Валерия Чкалова с товарищами у самолета, на котором они совершили замечательный беспосадочный перелет. Снимки Темина обошли печать всех стран. Они служили советским художникам материалом для произведений на темы славных событий. Например, его репортаж позволил художникам Кукрыниксам выполнить в 1941 году свой рисунок «Чкалов на острове Удд».

В условиях репортажных съемок мастера фотографии создали в те годы серию художественно полноценных портретов.



Едва ли не лучшим из серии фотопортретов В. Чкалова* можно признать выполненный Б. Кудояровым, одним из видных советских мастеров фоторепортажа. В этом портрете автором несколько преувеличенно дан перспективный рисунок. Но этот прием как раз помог укрупнить отдельные черты изображения и дать убедительную трактовку воли, целеустремленности, силы талантливого летчика.

В период мирного социалистического строительства в советской печати и искусстве постоянно находили отражение темы обороны Родины, боевой учебы и быта Красной Армии, Авиации и Флота.

Самое оперативное из искусств, фотография первой доносила до читателей претворенные в зрительные образы темы из жизни Красной Армии и Военно-Морского Флота. Снимки военных парадов, учений Вооруженных Сил с патриотической гордостью смотрелись, как смотрятся и ныне, миллионами людей.

Когда-то, в годы гражданской войны, П. Оцуп запечатлел момент: над Красной площадью пролетел единственный советский самолет; его полет наблюдал Владимир Ильич Ленин. С каждым новым годом выполнения пятилетних планов все более могучей техникой оснащалась Красная Армия. Снимки фотокорреспондентов показывали это в убедительных документах.

Над Красной площадью пролетали эскадрильи самолетов новых конструкций, по мостовой проходили танки и артиллерийские орудия... Фотография помогала миллионам людей зримо представить возрастающую оборонную мощь страны. Снимки показывали и изменение духовного облика людей Красной Армии: ее ряды пополнялись теперь более подготовленной и культурной молодежью, способной сочетать чувство патриотического долга с умелым владением техникой современного оружия.

В качестве сотрудников газет и журналов фоторепортеры участвовали в съемке событий у озера Хасан, затем у реки Халхин-Гол, военных действий против белофиннов, а также похода Красной Армии для освобождения западных областей Украины и Белоруссии. Трудно назвать фотокорреспондентов, которые как художники специализировались бы в тридцатых годах на съемке военной тематики. Она была одинаково близка многим фотографам. Н. М. Петрову принадлежит известный снимок «На вахте»*: краснофлотец у орудий корабля — пример образной передачи оборонной темы. Я. Халип выполнил сильную серию снимков на темы Военно-Морского Флота. Известен его «Торпедист»: моряк на торпедном катере, снятый крупным планом, показан с хорошо проработанной фактурой кожи лица и брызг морской воды на нем. Этот полный динамики кадр давал образ волевого, смелого, самоотверженного воина. Я. Халип начал занятия художественной фотографией под заметным влиянием И. Бохонова и Ю. Еремина. Вскоре затем, работая фотографом в кинематографии, он усвоил плакатный стиль построения снимков. Два эти влияния позволили ему выработать лаконичный изобразительный язык. Из его снимков на военную тематику следует отметить «Торпедные катера»; они были сняты с самолета. Этот кадр безукоризнен по композиции и технике.

Удачен репортажный портрет К. Е. Ворошилова, выполненный Я. Халипом: снимок произведен на учениях Красной Армии, в ненастный день. Нарком Ворошилов в плаще, на котором видны струйки дождя; он следит за стрелкой часов на руке. Очень простой, реалистический портрет фотографичен в лучшем значении этого слова, он сочетает убедительную документальность с чертами художественной выразительности.

И. Шагин. Стратостат «СССР» готовится к полету. 1936



Б. Кудояров. Валерий Чкалов. 1937

По техническим трудностям и методу выборочной композиции съемка военных учений и парадов имела и имеет много общего со съемкой спорта.

Если в двадцатых годах удачная передача спортивных движений фотографией считалась сама по себе уже художественным достижением, теперь этого стало мало: требовались композиционные достоинства снимков. Развитие спортивного репортажа, может быть, разительнее всего иллюстрирует правильное утверждение, что с прогрессом техники светописи обесцениваются многие признававшиеся художественными работы прошлой поры. Время безжалостно отсеивает снимки, выполненные когда-то лучшими спортивными фотографами. Их достижения теперь при наличии более совершенной техники кажутся ученическими опытами. Новичок-фоторепортер повседневно справляется и не с такими трудностями съемки! И все-таки остаются спортивные снимки, художественные достоинства которых проходят жестокие испытания временем.



Н. М. Петров. На вахте. 1937

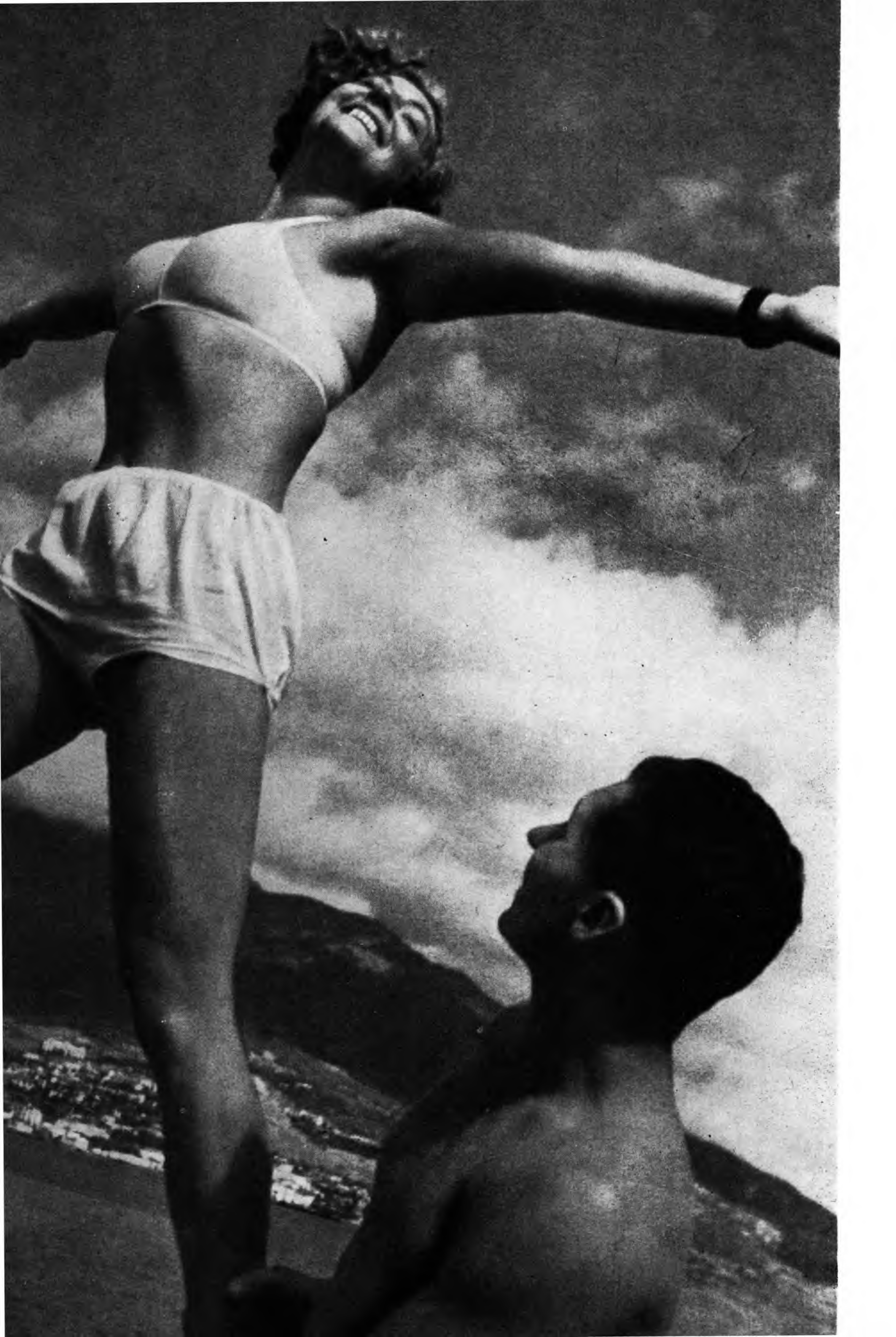
Г. Липскерову в начале тридцатых годов удался репортажный снимок «Парашютист» (момент, когда спортсмен выбросился с самолета). Этот снимок обошел много журналов и спустя годы по-прежнему может быть заслуженно отнесен к образцам спортивного фоторепортажа.

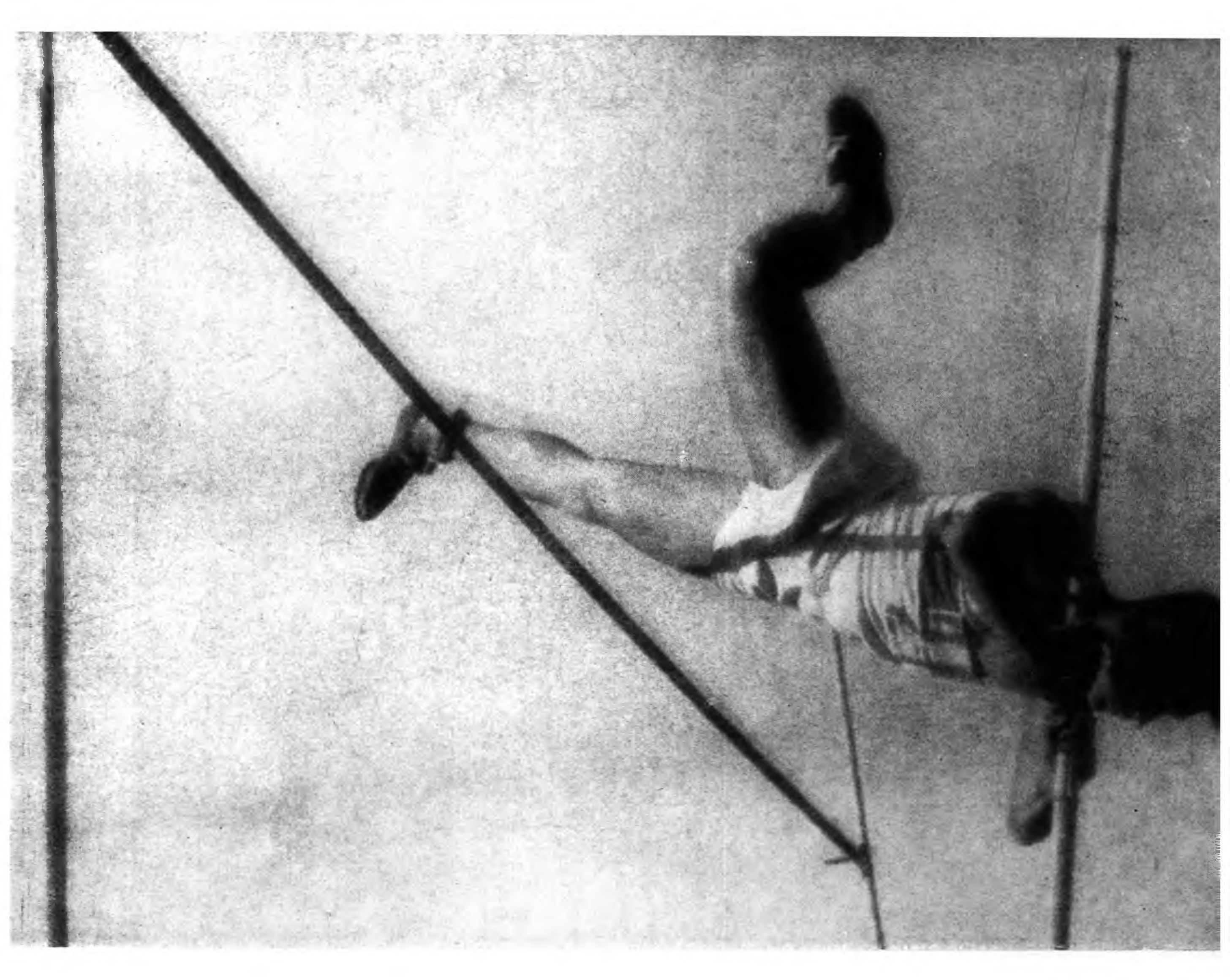
Сохраняет силу выразительности как «этюд движения» отличный по композиции снимок А. Родченко «Прыжок с шестом»*. Художник обобщил в снимке рисунок светотени. Преобладание светлых тонов в верхней части изображения и темных в нижней усиливает передаваемую снимком динамику. Броский, может быть несколько спорный по форме этюд «Физкультурники»* был выполнен в 1933 году И. Шагиным.

В центре внимания всей печати и, следовательно, фоторепортажа в годы второй и третьей пятилеток, как и теперь, когда наш народ выполняет шестой пятилетний план, находились темы индустрии.

Редко кто из фотографов не занимался съемкой индустриальных тем. Подавляющее большинство повседневных снимков, разумеется, не выходило за рамки информации. В лучших же своих работах фотографы все чаще достигали высокой художественности.

А. Шайхет выполняет тогда свой полный динамики, отличный по технике снимок «Экспресс»* (стр. 75).





А. Родченко. Прыжок с шестом. 1937

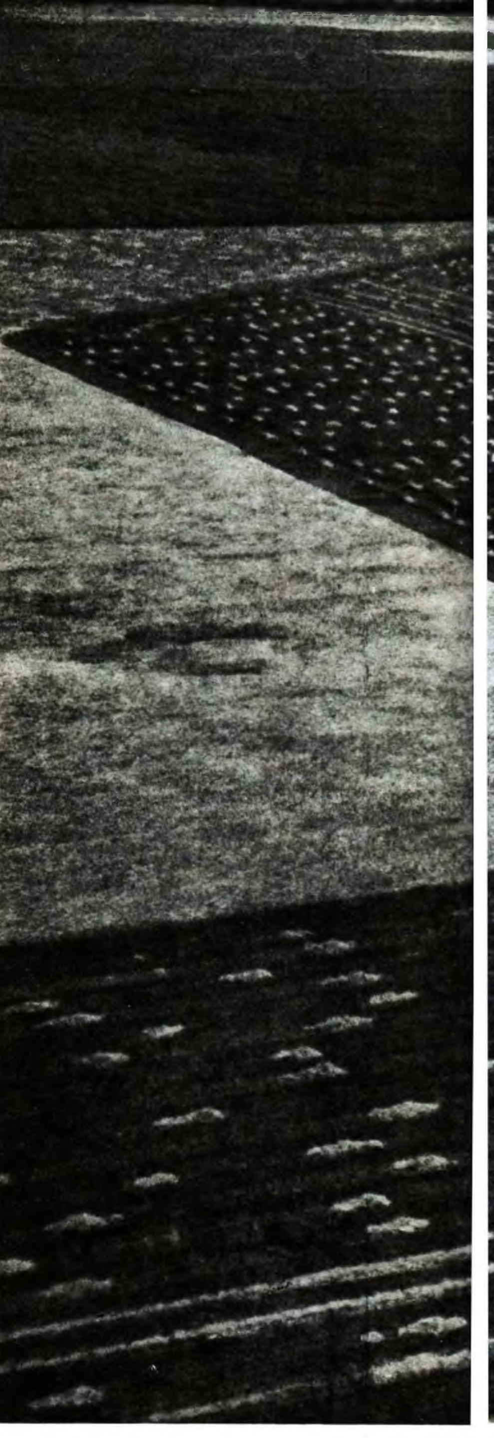
Характерна для тех лет работа Б. Игнатовича «Розлив стали»*. Не одна техника, не только производственный процесс теперь интересовали фотографов на заводах а стремление показать цех и производство непременно с создателями материальных ценностей, с рабочими. «Розлив стали» — снимок, выполненный средствами тональной композиции.

В годы развертывания народного движения за повышение производительности труда, внедрения новой техники и овладения ею миллионами советских людей тема труда всегда оставалась, как остается и теперь, в поле внимания художников. Но эта тема редко еще находит достойное воплощение в искусстве.

В своем увлечении съемкой машин, механизмов, различных агрегатов фотографы все реже стали показывать человека в труде, в напряжении, когда участвует его физическая сила. Этот недостаток советского фоторепортажа и художественной фотографии стал заметен уже в середине и конце тридцатых годов. В производственных снимках все чаще стали появляться фигуры рабочих вне связи с трудовым процессом.

И. Шагин. Физкультурники. 1933

Г. Петрусов. Уборка комбайном. 1936



Удачна была работа Е. Лангмана. В 1938 году он провел съемку фотосерии на родине стахановского движения — в шахтах Донбасса. Эти снимки составили большую выставку, открытую в известном в Москве выставочном зале на Кузнецком мосту. Называлась выставка «Социалистический Донбасс». Снимки были выполнены малоформатным аппаратом «Лейка» на советской пленке СЧС и увеличены — некоторые до размеров более одного метра.

Снимки иллюстрировали трудовые достижения шахтеров; в сочетании с моментальными снимками бытовых сюжетов и лирическими мотивами они образовали цельный художественно-репортажный очерк.

Почти все советские фотографы, связанные с газетами и журналами, снимали в тридцатых годах на темы сельского хозяйства, колхозного труда и быта. Некоторые из фотографов посвятили себя целиком отображению этой темы, например М. Каценко, продолжающий и теперь работать на сельскохозяйственные темы.

Несколько сильных пейзажей и жанровых снимков из жизни советской деревни поры второй и третьей пятилеток принадлежат Г. Петрусову. Он начал работу в фотографии на Магнитострое. Способный молодой фотокорреспондент прошел затем хорошую школу в коллективе журнала «СССР на стройке»; здесь на выполнении сложных заданий он сформировался как мастер. Чисто фотографически, смело построен интересный снимок Г. Петрусова «Уборка комбайном»*. Снятый с самолета, этот пейзаж образно показывает ширь народной земли, без межей, мощь машины, убирающей урожай с бескрайных полей. Присущая иногда Г. Петрусову рассудочность, некоторая даже холодность в применении средств линейного построении кадра здесь дала убедительной силы образ, вызывающий эмоциональное представление о крупном механизированном хозяйстве советской деревни.

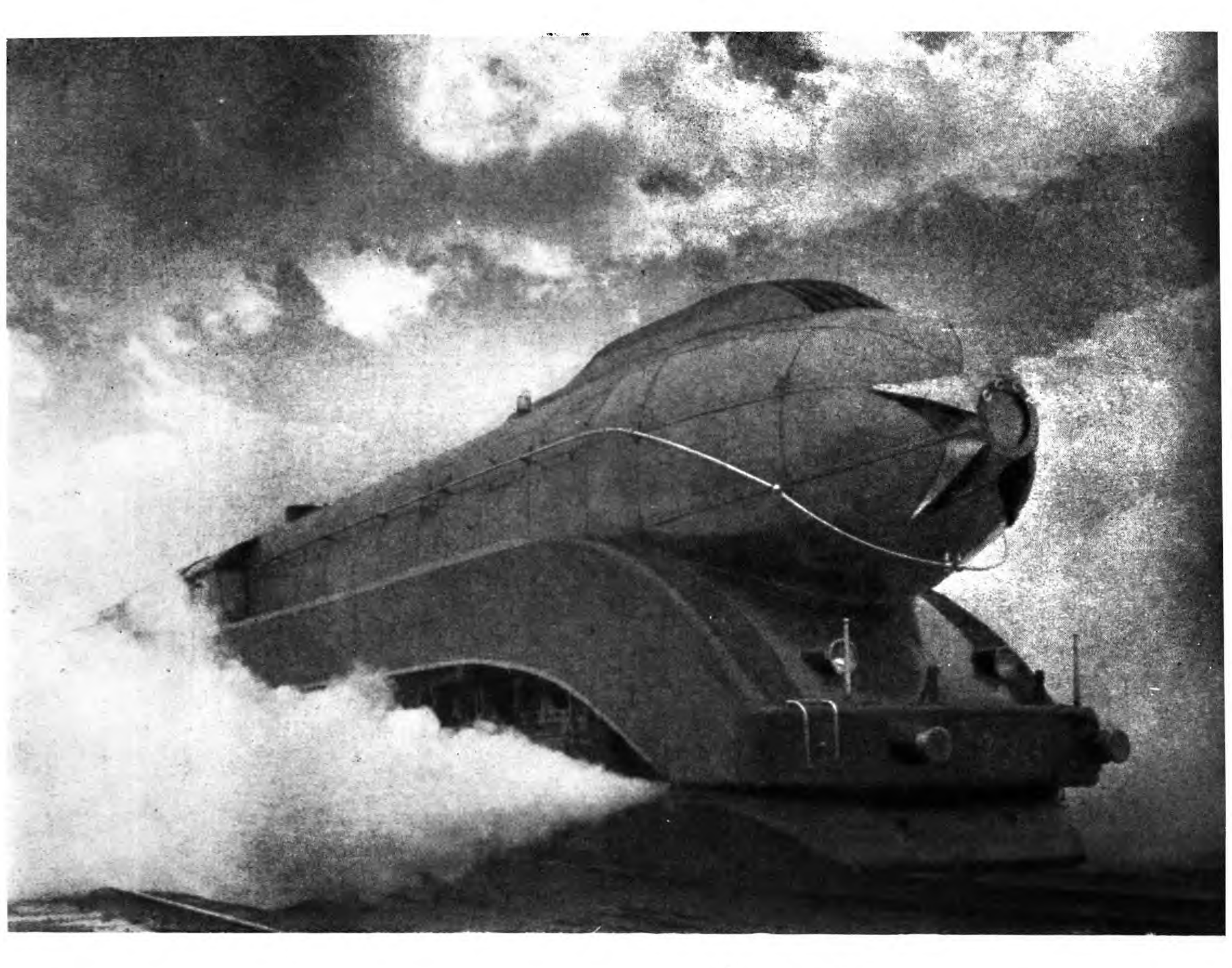
Сельский пейзаж и темы советской деревни всегда были близки А. Скурихину. В тридцатых годах он много снимал на темы жизни деревни. В 1938 году он побывал в колхозах Нижней Волги, а позднее — в колхозах Кировской области, в Чувашской и Марийской республиках. Как у многих других фотографов в те годы, так и у Скурихина достоинства жанрового снимка иногда снижались надуманностью построения кадра, нарочитым подгоном обстановки, объектов съемки под схему композиции. Были в сериях Скурихина очень выразительные работы. Например, плакатный снимок «Урожай»*. Этот снимок был издан в виде плаката массовым тиражом. Интересен по композиции снимок «Пора урожая»* (стр. 79).

Советская фотография, подымаясь в лучших образцах до уровня высокой художественности, продолжала отражать достижения ленинской национальной политики.



Б. Игнатович. Розлив стали. 1937

Фоторепортеры освобождались от этнографической трактовки сюжетов из жизни в национальных республиках и областях, от любования отживающими бытовыми особенностями, подчас экзотическими подробностями обстановки. Не всем фотографам и далеко не всегда удавалось создать р е а л и с т и ч е с к и е снимки на этот круг тем. Но каждый год фотоискусство обогащалось работами на темы из жизни национальных республик.



Л. Шайхет. Экспресс. 1940

Энергично и много работали фотографы, постоянно живущие в национальных республиках: в Грузии — В. Джейранов, в Баку — Ф. Шевцов и другие.

Одного из старейших фотокорреспондентов, М. Пенсона, можно назвать фотолетописцем Советского Узбекистана. В юности он учился в художественной школе, в двадцатых годах начал корреспондировать в газеты и журналы. Его среднеазиатские снимки выделялись по технике и построению, но долго содержали черты этнографического любования местной национальной обстановкой. М. Пенсон работал настойчиво, быстро перенимал полезный опыт других фотографов.

Зная местный быт, национальную культуру, он сумел быстрее многих товарищей перестроить свою работу на журналистский лад. Иногда, как художник, он подолгу вынашивал замыслы снимков. Например, сюжет «Поливальщик хлопкового поля» фотомастер выполнил во многих вариантах, каждый раз внося в снимки новые черты, раскрывающие особенности этой профессии.

Тема социалистических преобразований — вот главное в сериях снимков М. Пенсона. За свою многолетнюю работу он побывал во всех уголках Узбекистана. В 1939 году он, участвуя в съемке народной стройки — Большого Ферганского канала, — отлично отразил в снимках энтузиазм строителей. Руководитель киносъемки на этой стройке кинорежиссер С. М. Эйзенштейн писал: «Невозможно говорить о Фергане, не вспомнив вездесущего Пенсона, человека, исходившего с фотоаппаратом весь Узбекистан, чью славную историю страница за страницей можно воссоздать по необозримому фотоархиву Пенсона за многие и многие годы» [1].

Три жанровые работы характерны для М. Пенсона: «Встреча победителей» — колхозники узбеки встречают возвращающуюся с поля лучшую бригаду сеяльщиков, «Проводы в Красную Армию» — старик узбек прощается с призывником, отправляющимся из кишлака на призывной пункт, и «Прием единоличника в колхоз» — колхозники сидят в кругу, с краю стоит единоличник; идет обсуждение заявления его о приеме в артель.

В снимках видна рука фотографа-режиссера — за это не раз справедливо упрекали М. Пенсона. Но опытный мастер умело сочетал документальность с чертами картинности заимствуемыми из живописи. Правильно отмечалось в печати, что «Прием единоличника» — «это не просто репортаж, это картина, равной по силе которой на данную тему живописцы еще не создали» [2].

М. Пенсон выполнил немало интересных снимков, знакомящих с народным творчеством, с художественными ремеслами узбекского народа. К серии таких снимков относится крепко скомпонованный кадр «Резчики по дереву»*.

Примером журналистского и вместе с тем художнического увлечения материалом, примером целеустремленной съемки в национальных республиках и областях Советской страны может служить работа двух фотографов. Это люди разного творческого профиля, разного темперамента; они посвятили несколько лет съемкам совершенно несхожих краев нашей Родины: Д. Дебабов — Северу и Северо-Востоку Сибири, В. Шаховской — Таджикистану.

Дмитрий Дебабов, подручный токаря, увлекся театром и стал играть на заводской сцене. В театре Пролеткульта он стал эксцентриком. По совету С. М. Эйзенштейна занялся фотографией. С коллективом «Синей блузы» молодой актер гастролировал в Средней Азии. Там, как фотолюбитель, много снимал. Московские журналы поместили несколько его фотоэтюдов. Так он стал сотрудником печати и в начале тридцатых годов приобрел уже не дюжинный опыт репортера. Пролеткульт привил Дебабову склонность к необычным формам «обыгрывания» натуры в фотографии. Наделенный чувством меры в искусстве, Дебабов нашел свою изобразительную манеру, смелую, броскую, с умелым сочетанием крупного и дальнего планов, с выявлением, когда нужно, фактуры, деталей. Дебабов любил смелые, подчас спорные приемы композиции и вместе с тем оставался лириком. Не чужда ему была улыбка, особенно при сопоставлении в снимках разнородных, казалось бы, объектов: фабричная труба и ромашки; конь, в изумлении глядящий на трактор, и т. п.

Д. Дебабов показал себя вдумчивым художником в съемках социалистической индустрии; его справедливо относили к лучшим фоторепортерам-публицистам с метким глазом и верной журналистской хваткой.

---

[1] Журнал «Советское фото», 1940, № 1, стр. 7.

[2] В. Гришанин, О натурализме в фотоискусстве, журнал «Советское фото», 1939, № 9, стр. 5.



А. Ску́рихин. Урожай. 1939

В советскую фотографию Д. Дебабов вошел главным образом как художник Севера и Северо-Востока Сибири. Нарымская тайга, Таймыр, Дудинка, мыс Шелагский, остров Врангеля, Петропавловск-на-Камчатке, залив Лаврентия — такова «география творчества» фотографа. Охотничий промысел в тайге, охота на китов в море, концерт московских артистов на зимовке, агитаторы в таежной бригаде, промыслы, быт, ростки новой культуры в жизни народов далекого края — вот примерно темы и сюжеты его снимков, выполненных за много лет, начиная с 1935 года.

Дебабов фотографировал с поэтической любовью к людям и природе Севера. Не обходилось и без приключений. Фотограф иной раз прибегал к хитрости, чтобы непременно запечатлеть облюбованный им сюжет. Вот один из рассказов Дебабова. Он ездил в Дудинку. Тундру пересекали на собачьих упряжках. Встретится пленительный пейзаж, что делать? «Остановить собак посреди перегона местный возница считает столь же нелепым, сколь нелепым считали бы мы остановку курьерского поезда по требованию пассажира, которому приглянулся окружающий ландшафт, — писал Дебабов. — Впрочем, я перехитрил каюра: каждый раз, когда находился объект для съемки, я немедленно скатывался с нарт в снег... Пока́ каюр замечал мое исчезновение и поворачивал упряжку обратно, я успевал сделать пять-шесть снимков» [1].

Снимки Дебабова печатались в газетах, журналах, демонстрировались на выставках — советских и зарубежных. Некоторые серии снимков были выпущены отдельными изданиями. Автором очерков и сопроводительного текста к снимкам Дебабова обычно выступал его спутник по путешествиям писатель Эль-Регистан. Так, например, была выпущена книга Д. Дебабова и Эль-Регистана «Следопыты далекого Севера» (Детиздат, М., 1937). В сериях северных, таежных снимков Д. Дебабов показал себя настоящим поэтом.

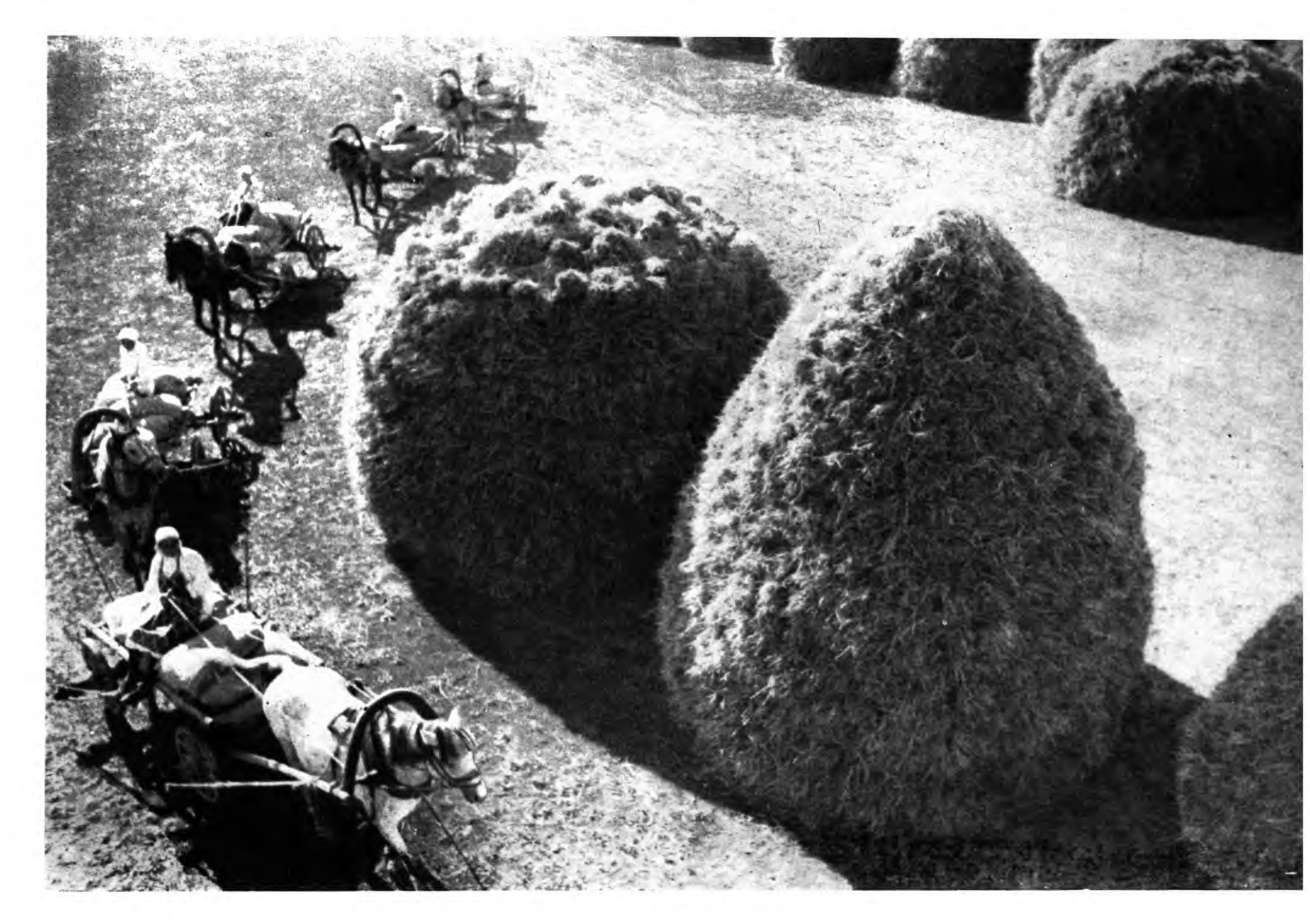
Владимир Шаховской в юности тоже был актером. Любительские занятия фотографией увлекли его, и вскоре, в конце двадцатых годов, он перешел на газетный фоторепортаж. Шаховской не сразу проявил творческое своеобразие. У него была заметна несмелость в поисках форм, он разбрасывался, нередко поверхностно решал темы. Как художник фотографии он развернулся позже.

В тридцатых годах Шаховской отлично выполнил серийные снимки в Таджикистане. Это была целеустремленная работа мастера фоторепортажа. В. Шаховской много раз побывал в Таджикской ССР не гостем, а внимательным наблюдателем ее будней и праздников, участником многих трудовых начинаний народа; он фотографировал почти во всех областях республики, в Восточном и Западном Памире. В 1940 году Шаховской участвовал в строительстве Ново-Памирского автомобильного тракта Сталинабад — Хорог. Фотограф и журналист, он за сто дней народной стройки выпустил тридцать номеров фотогазеты, по нескольку экземпляров каждый, для всех участков строительства. Своими снимками он помогал пропаганде опыта передовиков. Фотографировал Шаховской и стройку Большого Памирского тракта.

Творческими отчетами В. Шаховского послужило участие его в двух выставках: одной в 1939 году в Сталинабаде — «Десять лет Таджикистана», другой в 1941 году в Москве — «Социалистический Таджикистан» (фотографический отдел Выставки изобразительного искусства Таджикской ССР). На московской выставке Шаховской показал больше ста работ;

---

[1] Журнал «Советское фото», 1935, № 9, стр. 21.



А. Скурихин. Пора урожая. 1940

среди них было немало полноценных художественных снимков («Мать»*, «Памирские женщины», «На праздник», «Дружба» — на тему о дружеских взаимоотношениях таджикского народа с советскими пограничниками).

Серии снимков из жизни национальных республик создавали и многие другие фотографы, выезжавшие туда по заданиям редакций журналов, газет, дирекции Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, различных организаций.

С. Шиманский — тогда киевский (теперь московский) фотограф — выполнил несколько содержательных жанровых снимков в Молдавии. Один из лучших его снимков — жанровая фотография «Танцы во дворе молдавского колхозника Коваля»* — приведен на стр. 86.

В разной степени обобщен образ в снимках Е. Игнатович «Колхозница Галина Погребняк»* и М. Альперта «Киргизка-джигит на колхозных скачках»*. В обеих работах показаны девушки в национальных платьях на фоне родного пейзажа. Однако Е. Игнатович, обыгрывая украинские национальные мотивы, стремилась передать сходство, ее снимок скорее портретный, нежели жанровый. Платье, развевающиеся ленты, вид хаты в отдалении, даже поза молодой украинки придают снимку черты декоративности.

Снимок М. Альперта содержит более обобщенный образ. Кадр выразительно построен: динамичная фигура мчащейся на коне девушки расположена по слегка наклонной линии, близкой к диагонали. Она приковывает к себе взгляд зрителя. Две фигуры юношей-всад-



ников позади удачно заполняют дальний план, усиливают динамику, уточняют сюжет — скачки. Девушка—в национальном платье, но ее смелая осанка, все детали снимка говорят о том, что мы видим здесь женщину нового, советского поколения, освобожденную от пут патриархальных обычаев. Нет и следа любования экзотикой.

В середине и конце тридцатых годов советские фотографы обогатили свое искусство художественными снимками всех жанров—портретными, пейзажными, собственно жанровыми. О некоторых из этих работ рассказывается в очерках второго раздела книги.

В этой главе—по ходу рассказа — упоминались работы далеко не всех советских мастеров фотографии, чьи снимки той поры достойны заслуженной похвалы. Невозможно выделить работы, которые полностью представили бы достижения фотографии. Десятки других снимков различных авторов, в большинстве своем сотрудников газет и журналов, могли бы убедительно иллюстрировать заметный рост к концу тридцатых годов мастерства в советской художественной фотографии.

С первых лет советской власти фотография выполняла еще одну важную роль: она была призвана знакомить с жизнью нашего народа и достижениями социалистического строительства общественные круги зарубежных стран. В большом количестве репортажные снимки отправлялись, как отправляются и теперь, в зарубежные фотоинформационные агентства и непосредственно в редакции газет и журналов.

Уже в середине двадцатых годов советские фотографы через посредство Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС) стали участвовать в международных выставках фотографии, традиция устройства которых, прерванная первой мировой войной, снова восстановилась в те годы.

За время с 1928 до середины 1932 года фотосекция ВОКСа участвовала в 49 выставках, состоявшихся в 18 странах. На эти выставки вначале направлялись преимущественно работы мастеров, творчески сформировавшихся до революции. Посылались главным образом пейзажи, портреты, этюды.

Когда в советской фотографии обозначился курс на публицистически насыщенный репортаж, нельзя было уже довольствоваться тем, что наше фотоискусство представляют на заграничных выставках преимущественно мастера, работавшие в камерной манере.

Было бы несправедливо, однако, забыть о положительной стороне участия в зарубежных фотосалонах того времени мастеров «старой» школы. Фотография оказалась едва ли не единственным видом советского изобразительного искусства, с которым могли тогда познакомиться в капиталистических странах. На посетителей фотовыставок производил впечатление уже самый факт творчества плодотворно работающих в Советской России художников светописи. Оказалось, что общественная фотографическая жизнь Советской страны развернулась после мировой войны даже раньше, чем в других странах. Экспонаты советских мастеров убедительно опровергали лживые россказни реакционных газет о том, что в России после революции якобы замерла жизнь искусства. Многие работы наших фотографов (Ю. Еремина, Н. Андреева, П. Клепикова, М. Наппельбаума, Н. Свищова и других) получили на выставках хвалебные отзывы, а авторы их—награды.

С 1929 года стали участвовать в заграничных выставках советские фотографы, связанные с работой в печати; они отражали темы социалистического строительства. Это важная сторона развития фотоискусства. Советские фотомастера ежегодно участвовали и в международных выставках и в фотосалонах отдельных стран Европы, Америки, Азии. Устраивались,

М. Пенсон. Узбеки—резчики по дереву. 1936

начиная с показа работ фоторепортеров «Огонька» в Англии, специальные выставки советской фотографии.

Мастера нашей фотографии показывали в эти годы свое искусство во Франции, Англии, Югославии, Польше, Чехословакии, Румынии, Бельгии, Голландии, США, Канаде, Китае, Японии, Афганистане, Австралии и других странах. Многие мастера за свои работы были награждены золотыми, серебряными и бронзовыми медалями и дипломами.

Простота и доходчивость реалистической формы снимков, новизна их содержания, раскрывающего разные стороны жизни Советской страны, производили сильное впечатление на зрителей.

Вот, например, выдержка из отзыва о выставке советской фотографии 1934 года в Варшаве. Один из членов Союза польских фотографов писал в газете «Курьер поранны»:

«Зритель выходит с выставки ошеломленным и дезориентированным. Несомненно, что выставленные экспонаты производят очень сильное впечатление, и они настолько для нас новы, они настолько отличаются от всего, что мы до сих пор видели, что дать бесстрастную оценку является задачей весьма трудной.

В работах советских фотографов мы не видим разбросанных воротничков, пепельниц с сигарами и папиросными окурками, бумажных клочков, зато мы видим фабричные трубы, машины, тракторы, научные экспедиции, весь мир, неизмеримо более важный, чем стакан сельтерской воды перерафинированных людей Западной Европы».

Эта выставка имела большой успех и вместо трех месяцев пробыла в Польше больше семи; она была показана в нескольких городах страны.

В 1938 году, когда германский фашизм уже навис угрозой над Чехословакией, вызвала успех выставка работ советских фотомастеров в Праге. Экспонаты показывали могучую индустриальную страну социализма, жизнь советского народа. Посетители выставки — патриоты своей родины — видели в выставленных экспонатах запечатленный мужественный опыт советского народа в его борьбе за процветание, свободную и счастливую жизнь.

При посредстве ВОКС в 1939 году в китайском городе Чунцине была развернута фотовыставка на тему «Жизнь СССР». Ее посетило больше 55 тысяч человек. В книге отзывов сохранилась такая короткая и смелая запись китайской учительницы: «Я видела настоящую счастливую жизнь человека».

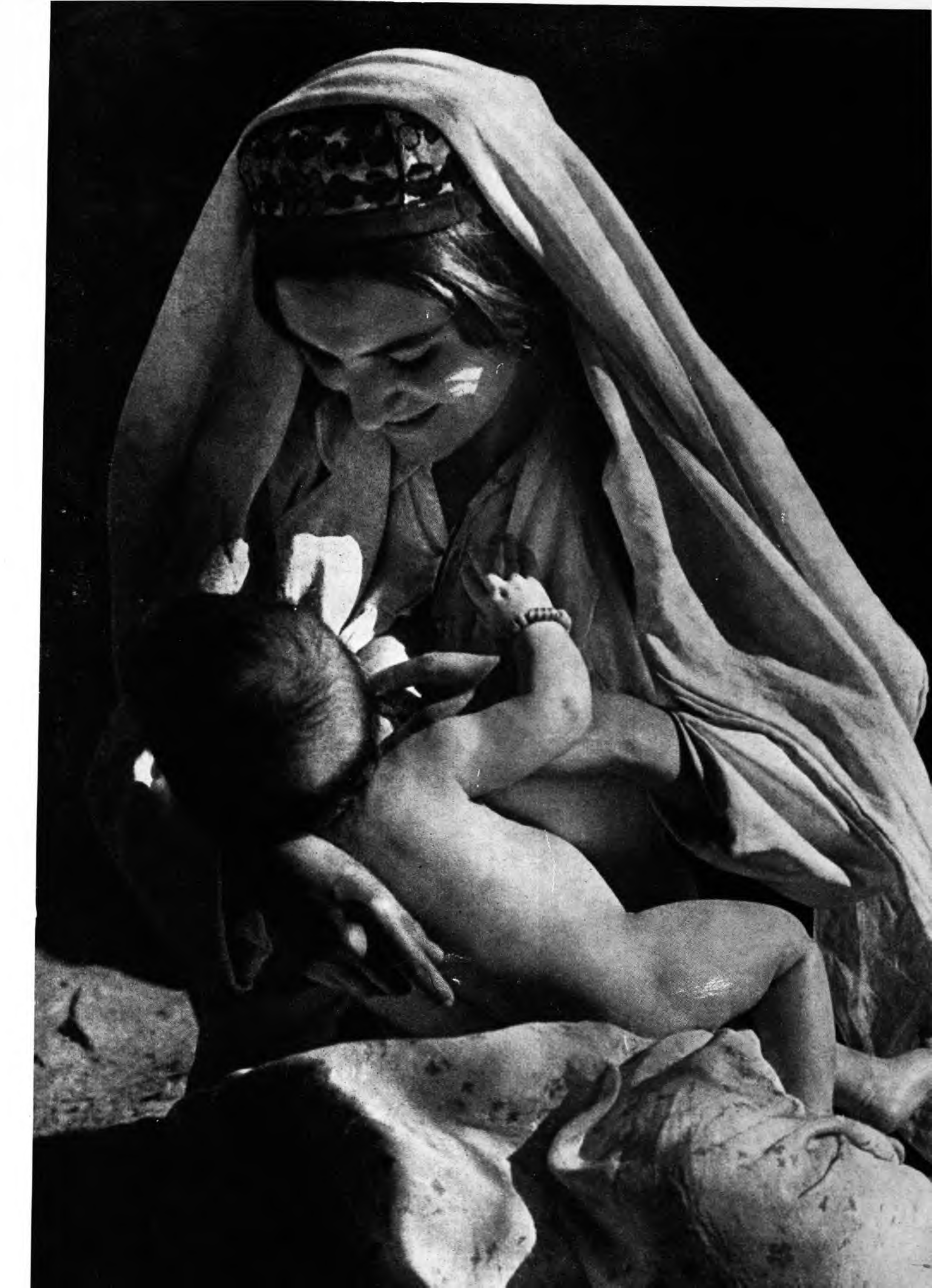
Работы советских фотохудожников, подобно произведениям других искусств, доносили правду о стране социализма до сердец многих тысяч посетителей фотовыставок.

Выставки фотографии, устраиваемые в Советском Союзе, служили, как и выставки произведений других искусств, творческими отчетами фотомастеров перед общественностью. Каждая такая выставка позволяла подытожить достижения и увидеть недостатки, уточнить дальнейший путь развития художественной фотографии и фоторепортажа.

Размаху, какой приобрело в тридцатых годах фотографическое дело в Советском Союзе, несомненно, способствовало то, что оно находилось в системе государственных организаций, ведавших изобразительными искусствами (Комитет по делам искусств при Совете Народных Комиссаров Союза ССР). Творческим вопросам фотографии уделялось много внимания.

Фотовыставки устраивались и в Москве и в других городах. В 1936 году прошла первая выставка в Ленинграде. Вторая выставка работ ленинградских мастеров фотографии

В. Шаховской. Мать-таджичка. 1940



состоялась в 1940 году; на ней участвовало 30 авторов, показавших 300 работ. Выставка помогла выявить несколько интересных мастеров; ленинградцы хорошо выступили в жанре пейзажа, в частности В. Федосеев. Мастером городского пейзажа показал себя А. Рахмилович (он погиб в дни блокады города гитлеровскими войсками). Несколько фотографов блеснули техникой позитивного процесса.

Оживленно протекала деятельность киевских фотографов. В 1936 году в Киеве прошла I Украинская выставка фотоискусства. Вместе с молодежью показали свои работы старые мастера, в их числе — Н. А. Петров, тогда уже прикованный болезнью к постели. Этот талантливый мастер светописи завоевал симпатии посетителей выставки своими пейзажами «Над прудом», «Зимняя ночь», «Закат солнца». Участвовало на киевской выставке 120 авторов, показавших 640 работ. Выставка была затем переведена в Одессу, потом она демонстрировалась в Донбассе.

Третья, Азово-Черноморская выставка фотографии в 1935 году прошла в Ростове-на-Дону. В том же году состоялись выставки в Ташкенте, Саратове, Тбилиси. На грузинской выставке, например, участвовало 47 авторов, показавших 500 снимков.

Чтобы познакомить широкий круг фотолюбителей с образцами художественных работ, в 1936 году была составлена передвижная выставка снимков московских мастеров. Она побывала в Ташкенте, Саратове, Симферополе, Одессе, Ростове-на-Дону, Харькове, Воронеже, Куйбышеве и Свердловске.

Устраивались и тематические выставки, например «Советская женщина»; после показа в Москве эта выставка побывала в нескольких городах страны.

В 1938 году в Москве была развернута большая выставка советской фотографии: «XX лет ВЛКСМ». В снимках были отражены славный путь комсомола, труд, быт, учеба, отдых молодежи, спорт и другие темы.

Самым значительным творческим отчетом коллектива работников советской фотографии, знаменательным событием ее истории была в тридцатых годах I Всесоюзная выставка фотоискусства, организованная Комитетом по делам искусств при СНК СССР. Подготовленная к двадцатилетию Советского государства, эта выставка познакомила с достижениями художественной фотографии, отчасти прикладной фотографии, а также с продукцией молодой отечественной фотопромышленности. Выставка открылась в ноябре 1937 года в залах Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и закрылась в январе 1938 года. Для привлечения участников и оказания им помощи было создано 27 местных комитетов содействия при управлениях по делам искусств. На выставку поступило 6000 экспонатов; было отобрано из них 1500 — почти втрое больше, чем обычно показывается на международных выставках фотографии.

Выставка имела отделы: «Из фотоматериалов к истории Великой Октябрьской социалистической революции»; «СССР в произведениях фотоискусства» (самый большой отдел), «Портретная фотография», «Фото в театре», «Фотопромышленность и фотоизобретательство»

Всесоюзная выставка совпала по времени с подготовкой и проведением первых выборов в Верховный Совет Союза ССР по новой Конституции. На выставке был создан отдел «К выборам в Верховный Совет СССР». Экспонаты этого отдела пополнялись все новыми снимками.

Отдел снимков поры гражданской войны и периода восстановления народного хозяйства содержал 100 экспонатов. Фотопечать архивных снимков выполнил Н. Андреев — выполнил

Ел. Игнатович. Украинка-колхозница Галина Погребняк. 1939





С. Шиманский. Танцы во дворе молдавского колхозника. 1937

вдохновенно и искусно, применив масляный способ. Впервые в таком прекрасном виде предстали ценнейшие фотодокументы революции.

В других отделах были показаны работы более чем 200 авторов. Даже неполный перечень городов позволяет судить о размахе, какой приняли в те годы занятия художественной фотографией. Вот города, фотографы которых показали свои снимки на выставке: Москва, Ленинград, Киев, Ташкент, Минск, Тбилиси, Баку, Ереван, Саратов, Харьков, Свердловск, Пятигорск, Ростов-на-Дону, Калинин, Горький, Днепропетровск, Артемовск, Иркутск, Одесса, Воронеж, Запорожье, Сталино, Казань, Хабаровск, Новосибирск, Серпухов, Алупка и др.

Выступил на выставке ветеран русской фотографии пейзажист-краевед Г. Раев из Пятигорска, современник А. О. Карелина, начавший свою деятельность в далекие восьмидесятые годы прошлого века. Выступили мастера старшего поколения -- портретисты М. Наппельбаум, М. Сахаров, Н. Свищов-Паола, Я. Штейнберг, Е. Элленгорн, П. Но-

вицкий, пейзажисты Н. Муравейский, В. Сокорнов (Крым), Ю. Еремин, Н. Андреев. За плечами каждого из них насчитывались три, а то и четыре десятилетия труда. Полно были представлены фотомастера, сформировавшиеся в советское время. Показали свои лучшие работы фотолюбители, в их числе и юные любители из пионерских фотокружков.

В отделе «СССР в произведениях фотоискусства» было выставлено 870 работ 169 авторов. В отличие от выставки 1928 года «Советская фотография за 10 лет» теперь господствовали снимки фотографов, пришедших к искусству от репортажа.

Выставка вызвала много отзывов. Откликнулись центральные газеты и значительная часть республиканских и областных.

«Правда» в обзоре выставки писала:

«Выставка эта — сама жизнь, стремительная, яркая, полная замечательных событий.

День за днем фотообъективы фиксировали наше поступательное движение к социализму. На выставке — около 1500 экспонатов, сотни самых различных тем и сюжетов, но воспринимаются они как одна замечательная картина.

Народ — вот главная тема всех фотографий. Народ в работе на своих обширных полях, у машин, в шахтах, народ на праздничных площадях, среди арктических льдов, на берегах Черного моря, народ на самолетах, палубах крейсеров, народ отдыхающий, вооруженный, ликующий, гневный, печальный. Нет предела проницательности и широте зрения объектива, если фотоаппарат находится в руках человека, любящего свою великую Родину» [1].

Репортаж, документируя явления социалистического строительства, раскрывает действительность в ее развитии. Это достаточно убедительно доказывала отчетная выставка. В десятках снимков обнаруживались черты художественного обобщения. Фотографы освобождались от натуралистической, бездумной регистрации фактов. Фотография еще раз заявила о себе как о самостоятельном искусстве.

На стендах выставки было много пейзажных работ. «Высоким мастерством и тонким вкусом», писала «Правда», отличались пейзажи мастеров старшего поколения.

Еще во время творческой дискуссии 1936 года А. Родченко в своем выступлении отметил, что советские мастера фотографии, пройдя путь ученичества, подобно художникам в других искусствах, «научились думать». Всесоюзная выставка подтвердила правильность этого замечания. В снимках чувствовалась бóльшая глубина замыслов. И если своеобразия творческой манеры, индивидуальности еще не хватало значительному большинству фотографов-репортеров (в этом они уступали «старикам»), то часть из их числа уже обрела признаки своего почерка. Это сказывалось в композиции кадров, в особенностях позитивного процесса, в трактовке образов. Вместе с тем снимки сохраняли и признаки репортажной документальности.

Привязанность к линейным приемам построения кадра, насыщенное заполнение снимка, резкая акцентировка некоторых элементов композиции у одних, преобладание тональной композиции, лиричность у других, иллюстративность работ, склонность к журналистскому «рассказу» о событии у третьих, любовь к декоративному решению композиции у четвертых. Внимательный зритель уже мог заметить на этой выставке разнообразие в творческом облике авторов.

---

[1] С. Диковский, Всесоюзная выставка фотоискусства, «Правда», 22 ноября 1937 года.

Вместе с тем в организации выставки, в отборе работ, в характере последующей оценки экспонатов устроителями выставки выявилось немало отрицательных тенденций. Некоторые из этих тенденций наблюдались и в других искусствах. Фотография в этом случае лишь вторила им.

Непомерно высоко оценивались и расхваливались снимки за одни темы вне зависимости от их идейно-художественных достоинств. Предпочтение чаще отдавалось снимкам, где запечатлялась официальная сторона события. Не в меру расточались похвалы фото графам, фиксировавшим совещания и эпизоды съездов и конференций с участием И. В. Сталина, культ личности которого заметно сказался на этой выставке. Подобные похвалы отвлекали фотографов от поисков живых мотивов из окружающей действительности, из труда и быта народа. И если все же главной темой выставки был народ, то такое впечатление создавали снимки как раз тех фотографов, которые предпочитали почаще выезжать в индустриальные города, на заводы, в глубинные районы страны и отражать сюжеты из повседневных событий социалистического строительства. Но это слабо отмечалось критикой, которая также зачастую настраивала фотографов на съемку официальной стороны жизни, преимущественно столичной.

Механически переносились в фотографию положения социалистического реализма. Документальному в своей основе искусству фоторепортажа критика вменяла в обязанность создавать произведения, где как бы приоткрывался завтрашний день материальной культуры народа.

Как и в других искусствах, в художественной фотографии допустима — в известных границах — режиссерская работа. Но, когда такого рода приемы стали распространяться в работе фотокорреспондентов, — это снизило доверие к фоторепортажу. Между тем слышались похвалы фоторепортерам именно за снимки, построенные инсценировочно.

Таков был снимок Г. Петрусова «Обед в поле». На разостланных полотнищах расселись в круг несколько групп колхозников, занятых на уборке хлеба. Перед каждым тарелка. Группы распределены в кадре на равном расстоянии одна от другой. Вдали видны сельскохозяйственные орудия. Получилась композиция: несколько овалов, вписанных в кадр. Эта сцена должна была якобы символизировать организацию нового, социалистического быта деревни. Автора хвалили за то, что он нашел явление нового. На самом же деле эта искусственно созданная картина не отражала жизни советского села, таких «парадных» обедов в рабочий день страдной поры не может быть в поле. Ради «красивости» будущего кадра была построена многоплановая композиция. Расхваливание подобных снимков приводило к злоупотреблению инсценировками.

Злоупотреблял такого рода приемами в жанровой съемке и А. Скурихин. Хвалили его снимок «Трудодни». Он сфотографировал колхозника с женой среди мешков с зерном, полученным за работу. Но как он построил снимок! Мешки предварительно кто-то расставил рядами на большом пространстве и на равном расстоянии один от другого. Муж с женой пристроились на одном из мешков и считают по бумажке полученное зерно. Колхозники выступили актерами в надуманной обстановке.

Организаторы Всесоюзной выставки и авторы статей о ней некритически отнеслись еще к одному недостатку в развитии фотоискусства. Среди экспонатов выставки было много удачных снимков из жизни и быта народов некоторых союзных республик. Зато слабо были представлены темы и сюжеты из жизни народов Российской Федерации; не нашла достаточно

яркого отражения жизнь рабочего класса и колхозного крестьянства. Приукрашенно снимали тему труда.

На выставке главенствовал фоторепортаж. Но на опыте ее не было сделано вывода о границах, отделяющих фоторепортаж от других видов фотографирования. Широкий круг фотографов не был предупрежден об опасности инсценировок для репортажа.

I Всесоюзная выставка фотоискусства заслуженно вошла в историю нашей фотографии как знаменательное событие ее истории, хотя она и не была достаточно использована фотообщественностью для того, чтобы сделать из опыта ее участников все полезные выводы. Выставка 1937 года вызвала много откликов у деятелей советского изобразительного искусства, которые в своих высказываниях признали несомненную художественную ценность лучших работ фотографии. Читатель познакомится с некоторыми из этих высказываний в заключительном очерке книги.

После закрытия Всесоюзной выставки в Москве она была переведена в Ленинград. Там ее стенды пополнились работами местных фотомастеров. Затем эта выставка была показана в Киеве с отделом снимков украинских фотографов.

Большая выставка работ московских мастеров фотографии была развернута в фойе Большого театра в дни работы XVIII съезда Коммунистической партии Советского Союза, в марте 1938 года. Четыреста с лишним снимков отражали темы социалистического строительства; в основном это были экспонаты недавней Всесоюзной выставки.

* * *

В 1938 году советский народ приступил к выполнению плана третьей пятилетки. Советский фоторепортаж, начавший в 1917 году вести «фотолетопись революции», окреп как газетно-журнальный жанр в годы первых пятилеток. Коллектив фотожурналистов выдвинул из своей среды талантливых художников, которые в лучших работах подняли фотографию до уровня реалистического искусства.

Фотография в конце тридцатых годов упрочилась в среде изобразительных искусств, она заняла видное место в культуре Советской страны.

В июне 1941 года нападение войск германского фашизма прервало созидательный труд нашего народа. Началась Великая Отечественная война, страна превратилась в единый боевой лагерь. «Все для фронта, все для победы!» — по этому призыву партии перестроились искусства нашей страны, в их числе и самое молодое, самое оперативное из исскусств — фотография.

С ФРОНТОВ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Из всех изобразительных искусств на темы борьбы советского народа против врага в годы Великой Отечественной войны быстрее и острее откликалась графика. Уже в первые дни войны плакаты, «Окна ТАСС», газетные рисунки-памфлеты выражали силу ненависти советских людей к вероломным врагам — немецко-фашистским захватчикам, — поднимали боевой дух народа. В большом количестве появились зарисовки художников, присылаемые с фронтов. Графика в значительной части была в годы войны репортажной.

Сразу же после вероломного нападения фашистской Германии вместе с репродукциями первых военных плакатов на страницах газет стали печататься снимки фотокорреспонден-

тов. Знакомые читателям имена авторов, недавно еще занимавшихся мирными темами, стояли теперь под фотографиями на темы военного времени.

Юноши в военкомате протягивают дежурному заявления о своем желании немедленно вступить добровольно в ряды армии; суровые лица людей, читающих последние сообщения с фронта в уличных витринах; колхозники прифронтового района гонят свое стадо в тыл по пыльному шляху (фотограф по привычке к декоративным этюдам изображает на первом плане ветку дерева!). Снимки показывают первых героев боев с гитлеровцами, а вот и захваченные у фашистов танки, сбитый вражеский бомбардировщик...

Сила факта, документа вступила в свои права. Репортаж о печали и горечи эвакуации, о перестройке предприятий на военный лад, о первых сражениях с врагом, который рвался в глубь страны, — скромные по изобразительным достоинствам репортажные снимки несли большую силу патриотизма.

Фотографы отдали свое «оружие» — фотоаппарат, — как журналисты и писатели перо, служению общенародной цели — победе над врагом. Они становятся сотрудниками армейских и фронтовых газет, работают в политуправлениях, снимают как военные корреспонденты редакций центральных газет, Фотохроники ТАСС и Совинформбюро.

«От нашего военного корреспондента» — эту подпись миллионы читателей газет в продолжение всей войны ежедневно встречали под литературными очерками, корреспонденциями и фотоснимками. Писатели, журналисты, военные художники и фотокорреспонденты проводили дни и ночи у переднего края, с солдатами и офицерами всех родов войск, делили тяготы и опасности фронтовой жизни.

Молодое искусство фотографии, выпестованное за двадцать с лишним лет большевистской печатью, верно служило партии и народу в тяжелую военную годину. Работники фотографии, фоторепортажа потеряли немало своих товарищей, погибших на фронтах войны.

В первые же месяцы войны в «Правде» и других изданиях печатаются снимки Сергея Струнникова. Незадолго до того, в 1940 году, в московском Центральном Доме журналиста состоялась отчетная выставка фотокорреспондента-художника. Путешествие в Арктику, поездки в национальные советские республики, альпинистские экскурсии, пейзажи, репортажные снимки — 94 работы показал автор. Сын художника, молодой фотограф проявил недюжинные способности в композиции кадра, с большой пытливостью изучая тонкости техники позитивного процесса. Теперь он стал военным корреспондентом. С. Струнников выполняет несколько сильных снимков воздушной обороны Москвы. «Столица насторожилась»: бойцы на фоне вечерней столицы, наблюдающие за небом,— одна из лучших фоторабот той поры. Этот снимок очень лаконично и убедительно выражал идею несокрушимости обороны Москвы в тревожные дни разбойничьих налетов гитлеровских бомбардировщиков.

Кто из читателей «Правды» не помнит снимок С. Струнникова: голова мертвой девушки с разметавшимися волосами, с остатками веревки на шее. Этот снимок иллюстрировал корреспонденцию П. Лидова из деревни Петрищево, откуда советские войска только что выбили фашистов. Схваченная гитлеровцами, она назвалась Таней — девушка-патриотка, казненная затем фашистскими палачами. То была народная героиня комсомолка Зоя Космодемьянская. Снимки С. Струнникова, сделанные в селе Петрищево, послужили затем художникам документами для создания рисунков и картин, посвященных светлой памяти Зои.

Сергей Струнников самоотверженно служил своим трудом советской печати и в последующие годы войны. Он погиб летом 1944 года — в пору победоносного наступления советских войск.

Фотограф-публицист Михаил Калашников прошел школу репортажа в «Правде», начав с любительских занятий фотографией в фотокружке типографии этой газеты еще в конце двадцатых годов. Его имя как автора выдающихся снимков важных политических событий из жизни страны было знакомо широкому кругу читателей газет и журналов.

Писатель и журналист Б. Галин в статье о Калашникове отметил характерную для советского фотокорреспондента особенность:

«Его можно встретить в Большом Кремлевском дворце на сессии Верховного Совета СССР, его можно увидеть на заводе, в рабочем поселке, на лётном поле, в колхозе, на армейских маневрах, на физкультурном стадионе, в парке, на канале Москва — Волга... Он там, где жизнь, он там, где люди создают материальные и духовные ценности, где они трудятся, учатся, отдыхают» [1].

Разносторонне подготовленный к корреспондентской работе, М. Калашников со свойственной ему преданностью делу с первых дней войны выполняет оперативные задания «Правды» на темы военного времени.

Печатаются его первые снимки боевых эпизодов, сюжеты перестройки советских заводов на службу фронту. Он корреспондирует с Западного фронта, показывает в снимках эпизоды обороны на подступах Москвы, первых героев — гвардейцев; ему, в частности, принадлежит снимок генерала Панфилова, сделанный незадолго до гибели славного командира гвардейской дивизии.

М. Калашников показывает в сильных снимках эпизоды разгрома фашистов под Москвой.

Сражения 1942 года, бои на Орловском направлении 1943 года, первые занятия в суворовских училищах, героика труда на оборонных предприятиях, приезд на фронт делегаций трудящихся — это лишь несколько тем, отраженных в снимках фоторепортера. 1944 год. Калашников участвует в январском наступлении Советской Армии... Наши войска вышли на Прут; салюты в честь побед в Москве; в апреле фотокорреспондент снова на фронте, в освобожденном Крыму. «Жители Бахчисарая приветствуют партизан», — гласит подпись под одним из снимков; «Моторизованная пехота стремится к морю», — говорится под другой фотокорреспонденцией о наступлении советских войск в Крыму. 23 апреля «Правда» снова помещает снимок М. Калашникова, но его имя — в траурной рамке. В некрологе газета сообщает:

«19 апреля 1944 года после тяжелого ранения на фронте скончался военный корреспондент «Правды» майор Михаил Михайлович Калашников».

«В летописях Отечественной войны, — говорилось в некрологе, — займут место снимки Михаила Калашникова, зафиксировавшие грандиозную картину разгрома немцев под Москвой, освобождение Советской Армией родных городов и сел от немецких захватчиков, бойцов, идущих в атаку, офицеров, руководящих боями, улыбку победителей, радость советских людей, избавленных от гитлеровского ига» [2].

---

[1] Журнал «Советское фото», 1939, № 8, стр. 16.

[2] «Правда» от 23 апреля 1944 года.



С. Хорошко. Фашисты пришли. 1941

В начальную пору Отечественной войны погиб молодой талантливый фоторепортер Михаил Прехнер. Отважно выполнял задания командования и поручения редакций фотокорреспондент Сурен Кафафьян; он снимал преимущественно действия нашей авиации. Некоторые из его снимков воздушных боев — редчайшие по запечатленному моменту документы; в одном из воздушных боев с фашистскими самолетами С. Кафафьян погиб.

Фотокорреспонденты А. Агич, М. Бернштейн, И. Драныш, Б. Иваницкий, В. Иванов, М. Калашников, С. Кафафьян, Б. Козюк, Н. Ксенофонтов, Н. Кубеев, В. Лебедь, Я. Мульман, П. Савченко, С. Свидель, С. Струнников, М. Прехнер, П. Трошкин, С. Тулес, С. Шагаль, Д. Шулькин, фоторепортеры армейских и дивизионных газет, погибшие в годы войны, честно выполнили свой долг перед Родиной.

Немало отваги, выдержки, поистине боевой находчивости приходилось иногда проявлять фотокорреспондентам. Выполняя задания командования, они направлялись за линию фронта, показывали в снимках партизанскую борьбу советского народа в тылу врага.



Б. Кудояров. Ленинград, зима 1941—1942. Зенитчики отбивают вражескую воздушную атаку

Одним из первых фотокорреспондентов побывал у партизан осенью 1941 года С. Лоскутов. Он начал работать в фоторепортаже еще в начале тридцатых годов. В течение всей войны он работал военным корреспондентом.

Редакция газеты «Красная звезда» направила С. Лоскутова в тыл врага. С несколькими спутниками он перешел линию фронта и добрался до одного из партизанских отрядов. Он пробыл в тылу гитлеровцев около полутора месяцев, участвовал в боевых действиях партизан. 14 октября газета сообщила читателям:

«Наш специальный фотокорреспондент побывал в нескольких партизанских отрядах. Все они решительно и самоотверженно бьются с врагом, причиняя немцам много вреда, нанося им чувствительные потери... Выполнив задание, наш специальный фотокорреспондент с несколькими другими товарищами прорвался обратно через линию фронта».

С. Лоскутов не только фотографировал — он вел дневник. Его записки с фотоиллюстрациями печатались в «Красной звезде».

Записки и снимки Лоскутова показывали облик представителей патриотической советской молодежи; об этой важной стороне записок С. Лоскутова упомянул М. И. Калинин в своем выступлении на собрании комсомольского актива города Куйбышева [1].

Как отрасль журналистики фоторепортаж в годы войны помогал нашей печати проводить в жизнь те боевые лозунги, решать те задачи, которые выдвигала и ставила Коммунистическая партия для организации победы Советской страны над фашистской Германией. Фотография служила пропаганде освободительных целей войны советского народа. Фоторепортаж отражал хронику боевых связей нашей страны с союзниками.

Ценно историческое значение тех тысяч снимков, которые были опубликованы в годы войны, и тех тысяч негативов, которые хранятся в архивах. Фотография вместе с кинохроникой военных лет запечатлела множество важнейших эпизодов, сцен, событий. Эти документы долго будут служить историкам, военным специалистам, писателям, художникам.

Но было бы неправильно сводить работу коллектива советских фотокорреспондентов военных лет только к документированию событий. Художественные навыки, приобретенные мастерами фотографии в довоенные годы, сказывались и в сложных условиях фронтовых съемок. Многие снимки наделены чертами подлинной образности, отвечают требованиям композиции и могут быть заслуженно отнесены к художественным произведениям.

Начало войны. «Фашисты пришли»* — так назван снимок С. Хорошко. На первом плане — семья крестьянина украинца. Лица обращены вдаль — там, за хатами, клубится дым. Зловещая гарь войны поднимается к небу. Беда, разорение, поругание ждут этих мирных советских тружеников земли. Снимок вызывает в зрителе боль за судьбу крестьян; в их мирное село по-разбойничьи ворвался враг...

Ленинград в блокаде. Клубы дыма заволокли силуэт Исаакиевского собора, на их фоне выступают вытянувшиеся ввысь стволы зениток. Нет привычного мирного и знакомого пейзажа города Ленина. «Зенитчики отбивают вражескую воздушную атаку»*, — гласит подпись под этим снимком военных лет Б. Кудоярова.

Щемящее чувство боли вызывает снимок С. Кропивницкого «Жертва вражеского обстрела»: на фоне разрушенного бомбой ленинградского жилого дома санитарная машина; в нее вносят раненого ребенка. Лаконично передает тупую жестокость врага к Ленинграду, городу красивейшей архитектуры, снимок Н. Янова «Свидетели гитлеровского варварства»: статуи на здании, исковерканные осколками бомб и снарядов. О бедствиях, принесенных людям войной, повествует снимок-триптих С. Гурария «Это не должно повториться».

Снимки И. Шагина «На пепелище родного дома», А. Шайхета «Встреча в селе, освобожденном от фашистов» * и подобные им со всей силой раскрывают тему страданий, причиненных советским людям гитлеровскими захватчиками. Мастерски выражена эта тема С. Альпериным в крайне экономном по изобразительным средствам кадре «Письмо с фронта»*. Скупо освещена пламенем русской печи фигура женщины с ребенком на руках; на лице ее видна усталость; чтение письма возбуждает в жене фронтовика чувство тревоги и вместе с тем надежду на будущее. Автор этого снимка до войны был известен работами на индустриальные темы, главным образом фотографиями Днепрогэса и заводов Украины.

Образ самоотверженного простого советского человека-воина дан в снимке «Комбат» М. Альперта*. Крупно показана фигура командира с поднятым в руке пистолетом; он ведет

[1] «Красная звезда» от 21 ноября 1941 года.



С. Альперин Письмо с фронта. 1942

в атаку своих бойцов. На командире пилотка, через плечо надет противогаз, висит бинокль. Быть может, совсем недавно этот учитель, агроном или техник жил в своем родном городе. Он призван из запаса, еще не привык к военной форме. Сегодня он сражается за Родину. Динамичный, сильный снимок.

«Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года». Панорамный снимок Д. Бальтерманца. Съемка произведена со стороны проезда Исторического музея. Справа трибуны, на них москвичи, запорошенные снегом, дальше Мавзолей, вдали, в тумане, угадывается храм Василия Блаженного. Слева снятые со спины шеренги бойцов с винтовками на плече, с походными ранцами за спиной. Они тоже запорошены утренним снегом. Марширующие полки



С. Фридлянд.
На аэродроме. 1941

с площади, с парада направляются на фронт, всего несколько десятков километров от столицы... Суровая правда ноябрьских дней, тревожных и полных несокрушимой убежденности в неприступности Москвы, вложена в этот и подобные ему снимки.

Фотокорреспонденты многих газет участвовали в съемках великой Сталинградской битвы. На пленке запечатлены эпизоды обороны на дальних подступах к городу, виды города в дыму пожаров, вызванных варварским налетом гитлеровской авиации. В сентябре
1942 года несколько сильных снимков выполнил В. Темин, в частности он сфотографировал 22
на фоне пепелища чудом уцелевшую скульптурную группу на одной из площадей Сталинграда: детский хоровод...

В сериях фоторепортажных снимков передана не столько хроника боевых событий, сколько эпизоды, выражающие дух обороны Сталинграда.

«Уличный бой в Сталинграде»*. В расселине между двумя стенами разрушенных зданий, перепрыгивая через препятствия, бойцы перебегают на новую позицию. В этом кадре видны трудности боя, тяжелые испытания, выпавшие на долю солдат. Автор этого снимка Г. Зельма — один из тех фотографов, чье мастерство складывалось в тридцатых годах. Он тогда показал себя сильным в жанровых снимках. Наблюдательность, умение найти характерное в окружающей жизни заметно и в репортаже Г. Зельмы военных лет.

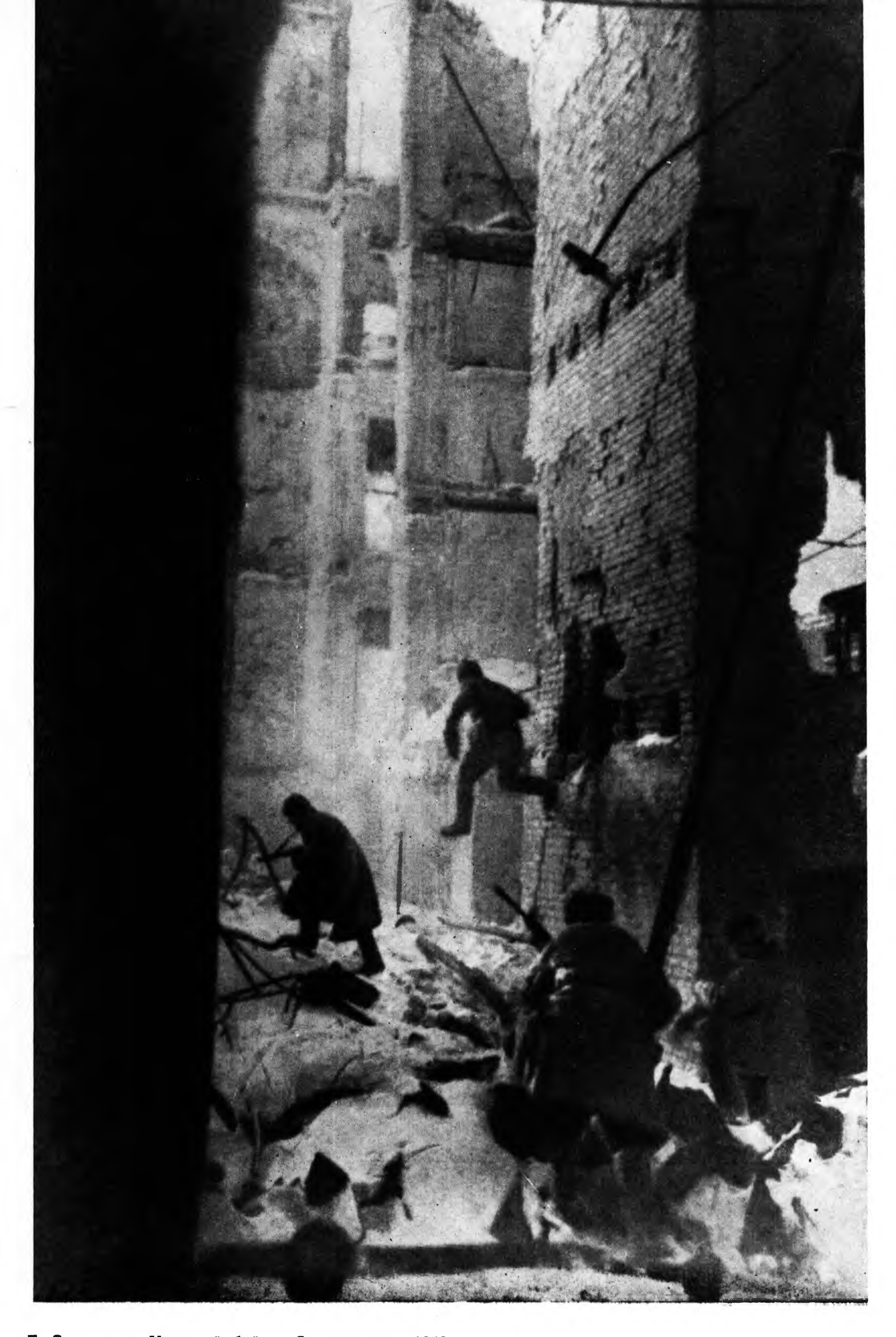
19 ноября 1942 года залпы артиллерии возвестили начало нашего контрнаступления под Сталинградом. Фотокорреспонденты вели летопись стремительных событий. И вот, наконец, газеты печатают снимки митинга победителей в освобожденном городе-герое, снимки сдачи в плен остатков трехсоттысячной армии врага.

Сильный образ создал в снимке «В плен» А. Шайхет*. В степи в метель с пронизывающим ветром фотограф снял группу сдающихся в плен гитлеровских офицеров и солдат.



М. Альперт. Комбат. 1942

Множество репортажных снимков выполнено в дни великой битвы на Курской дуге. Тему безнадежности, охватившей немцев, обманутых Гитлером и отрезвевших теперь, после поражения под Орлом и Белгородом, выразил К. Лишко в снимке «На Курской дуге»*. Среди разбитых орудий с эмблемами фашистской армии сидит в отчаянии, понурив



Г. Зельма. Уличный бой в Сталинграде, 1942

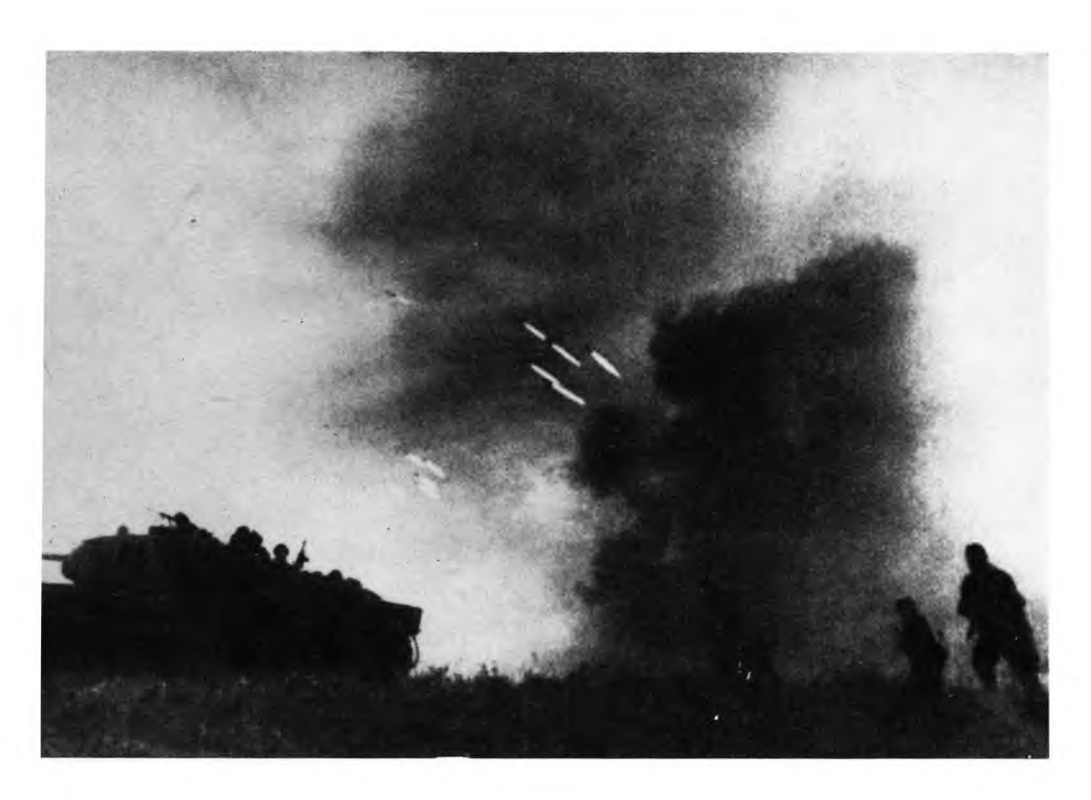


А. Шайхет. В плен. Зима 1942 — 1943

голову, солдат гитлеровской армии. А кругом — сохранившийся от огня войны русский лес; еще, быть может, в отдалении грохочут пушки. Для этого молодого немца, верившего посулам Гитлера, война окончена.

С нарастанием наступательных операций Советской Армии накапливался опыт фотокорреспондентов в съемке боевых эпизодов. В журналах и газетах печатаются снимки танковых десантов. Авторы стремятся отразить наступательный дух, которым была охвачена армия. Напряженный момент боя показывает А. Устинов в снимке «Бой в населенном пункте». Картину переправы через Днепр в осеннем снимке «Битва за Киев» дает А. Шайхет. Тема наступления могучей боевой техники Советской Армий отражена в снимке «Атака» С. Альперина*: в одном кадре показаны пехотинцы, танки и залп гвардейских минаметов.

Флотские фотокорреспонденты А. Межуев, С. Шиманский, Р.Диамент и другие за годы войны сделали немало удачных снимков на темы боевых действий на море. Одна из луч-



С. Альперин. Атака. 1944

ших работ этого рода — монтаж из двух кадров С. Шиманского «Охота за вражескими подводными лодками»* (стр. 104). Фотокорреспонденты в подобных снимках сочетали опыт съемки пейзажей со знанием особенностей фотографирования боевых сюжетов на море.

В дни войны Коммунистическая партия соединяла и направляла к общей цели — разгрому врага — усилия всех советских людей.

Правдиво показала Галина Санько партийное собрание воинской части в прифронтовой полосе* (стр. 107). Заснеженная лесная поляна. Могучие сосны запорошены снегом. День солнечный и морозный. На первом плане снимка замаскированный хвоей навес, дощатый стол, наскоро сколоченная скамья. Президиум собрания. Дальше ряды скамей с коммунистами. Снимок передает сюжет из жизни партийной организации фронтовой части.

Съемкой тем, раскрывающих самоотверженную работу тыла, занимались корреспонденты местных газет и военные корреспонденты: возвратившись с фронта, они отправлялись по заданию редакции на какое-либо предприятие, в какой-либо тыловой город.

Е. Микулина, лучшие работы которой отличаются непосредственностью передаваемых чувств, вложила в снимок «Концерт у раненых»* целую гамму человеческих переживаний. Это снимок на тему заботы советских людей о раненых воинах.

В 1944 году немецко-фашистские захватчики были выброшены Советской Армией с родной земли. Одной из живейших тем фоторепортажа стала съемка встреч освобожденного населения сел и городов со своими освободителями.

Радостно, празднично, ликующе решали теперь фотографы темы победы. В сравнении со снимками этой поры войны сколько печали и щемящей боли в снимках первых пе-



А. Шайхет. Встреча в освобожденном от врага селе. 1943

риодов войны. Фотография убедительно показывает, какие эмоциональные возможности таит она в себе, если фотоаппарат находится в руках художников, патриотов своей Родины. Снимок К. Лишко «Земляки вернулись» — одна из удачных работ. Снимок подкупает простотой. Тепло переданы чувства этой встречи солдат, у которых, по старой военной поговорке, «вся грудь в наградах», и девушек украинок, осчастливленных вновь обретенной свободой.

Много волнующих эпизодов фотографы запечатлели в освобожденных Советской Армией от гитлеровских захватчиков странах Восточной Европы. Эти снимки печатались в газетах всего мира. Они остаются драгоценными документами, раскрывающими освободительный характер Великой Отечественной войны.

Примером художественного публицистического репортажа может служить снимок Е. Халдея «Население Болгарии приветствует Советскую Армию». Экспрессивный кадр с фигурой молодого болгарина на первом плане показывает залитую ликующим народом



К. Лишко. На Курской дуге. 1943

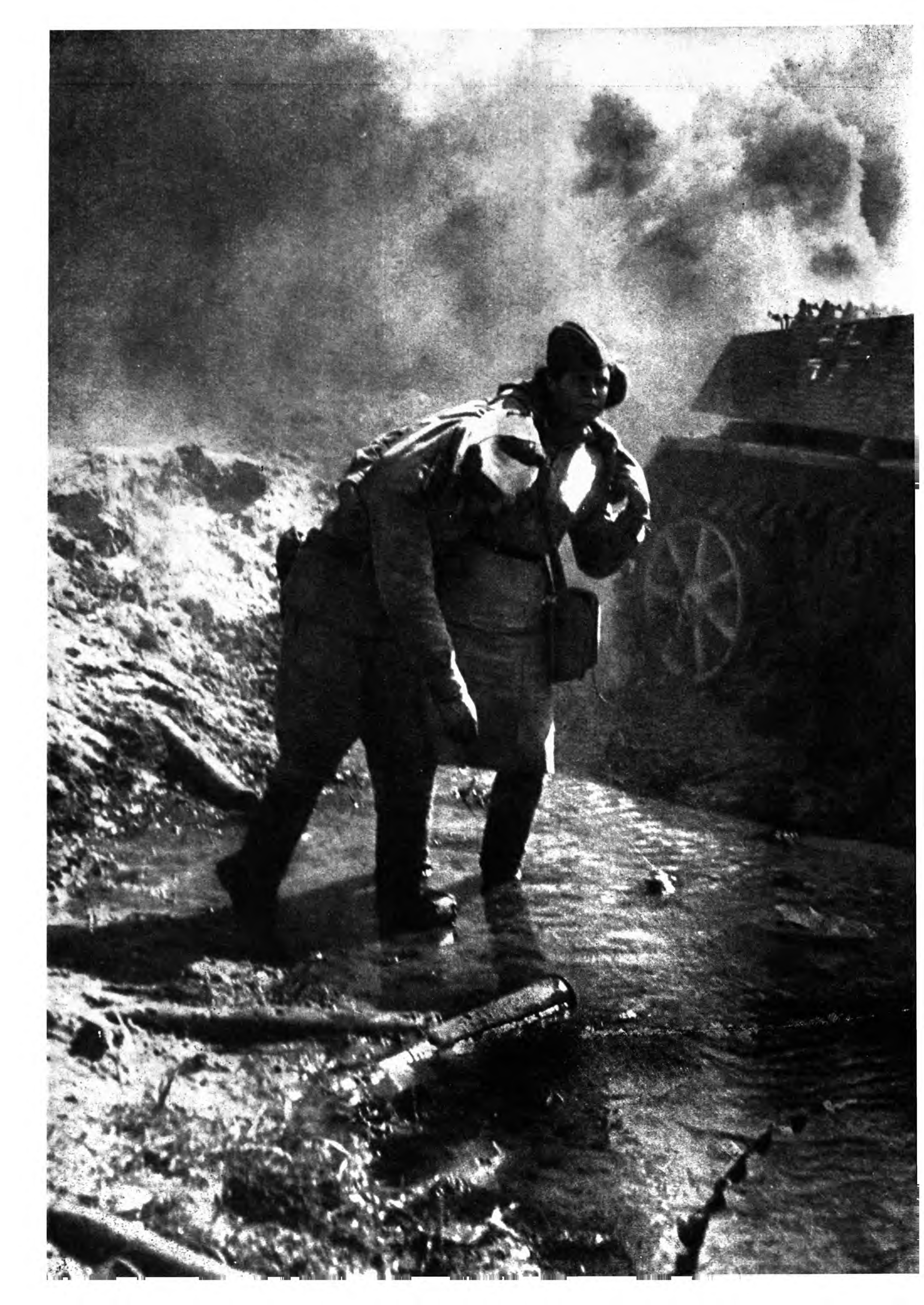
городскую площадь. Братское отношение населения к освободителям, к армии Советской страны передано в этом снимке с большой правдивостью и силой.

Фотографы создавали работы глубокого драматизма, показывая, какое большое испытание сил приходится претерпевать воинам-освободителям.

Одна из лучших фоторабот военных лет — снимок Г. Коновалова «На поле боя»*. Девушка-санитарка ведет перевязанного раненого солдата. Они идут по грязной, покрытой лужами земле мимо дымящихся подбитых вражеских танков. Девушке тяжело, она борется с усталостью, но бережно ведет в тыл обессиленного бойца. Законченная картина с бесспорностью документа дает образное и правдивое представление о тяжести ратного труда.

По-иному драматичен снимок Д. Бальтерманца «Чайковский (Бреслау)»*. Выполнен он в пору решающих побед над гитлеровской Германией. Уцелевшее пианино в разрушенной квартире дома. Свет с улицы льется в стенную брешь. Горшок с комнатными цветами, кресло, круглый стол. Быть может, только что утихли очереди автоматов. Передышка

Г. Коновалов. На поле боя. 1944





С. Шиманский. Охота за вражескими подводными лодками. 1942

в бою. Усталый молодой солдат, томимый думами, садится за фортепьяно. Он вспоминает мелодии далеких мирных дней. Зияющую провалами в стенах былую гостиную квартиры наполняет музыка Чайковского. Этот сюжет из фронтового снимка Бальтерманца был впоследствии заимствован авторами известного кинофильма «Сказание о земле Сибирской»: фильм начинается с такого кадра.

Пройдет немного времени, и тот же Бальтерманц на берегу Одера сфотографирует сюжет из боевой солдатской жизни. «Через Одер» — называется снимок, в котором артиллеристы с неимоверными усилиями вытягивают на берег переправленное орудие.

Пройдут еще недели. Передовые части Советской Армии в пригородах Берлина.

Газеты и журналы печатают серии сильных снимков, выполненных в дни штурма Берлина, в дни торжества победителей. Из освобожденной Праги фотокорреспонденты шлют снимки встречи солдат Советской Армии в столице многострадальной Чехословакии. Е. Тиханов удачно найденным сюжетом показывает тему победы: «На улицах Берлина»* (стр. 110). Девушка — регулировщица движения на дорогах войны — дошла до дней победы. Еще с винтовкой за плечами, но уже со светлой улыбкой, в белоснежных перчатках, счастливая, она стоит на перекрестке берлинских улиц. Война закончена.

В фоторепортаже военных лет господствовала фронтовая тематика и тематика труда народа, обеспечившего фронт всем необходимым. Однако уже после 1943 года — года коренного перелома в ходе Отечественной войны — журналы и газеты все чаще стали отражать в фотоиллюстрациях начало мирного, созидательного труда: восстановление



Я. Халип. Концерт в Панфиловской дивизии. 1942

Е. Микулина. Концерт у раненых. 1942

разрушенных гитлеровцами городов, сел, заводов, шахт, электростанций, строительство новых предприятий.

Оживились очаги советской культуры. Народ потянулся снова к знаниям, к самодеятельному искусству. Молодежь манил спорт. И эта тематика нашла отражение в фотографии военных лет.

Уже в 1944 году в печати — пусть еще робко — начали появляться фотопейзажи. Эстетические потребности читателей заявляли о себе все более властно. Жанр фотографического пейзажа в годы войны, конечно, не развивался. Природа чаще запечатлялась во фронтовых снимках в покалеченном войной виде. Выразительно ввел мотив войны в остроумный снимок «Испорченный пейзаж» К. Лишко. Казалось бы, совсем идиллия: пасутся коровы; важно вытянув шеи, не торопясь, шествуют к воде гуси; на небе плывут безмятежные легкие облака. Но вот она, «поправка» войны: между гусями и коровами грудой обломков вздымаются остатки разбитого фашистского самолета.

Портрет в фотографии военных лет тоже не получил развития как художественный жанр. Фотокорреспонденты выполнили тысячи портретных снимков. Они знакомили народ с героями фронта, с полководцами, офицерами, солдатами — отважными и умелыми воинами, — с передовиками военного производства в тылу. Историческая ценность снимков бесспорна. Было бы неправильно, однако, предъявлять к подобным портретам требования художественности. Они выполнялись часто во фронтовой или походной обстановке, в перерывах между боями, на командном пункте или в полевом госпитале.

В этом очерке — кратком обзоре работ военных фотокорреспондентов — не названо много имен фотографов, выполнявших в те годы свой журналистский долг. Редко кто из советских фоторепортеров не участвовал в съемке событий войны.

Удавались сильные своей документальностью снимки, но редкие из них отвечали художественным требованиям. С виду, однако, фотографирование казалось многим наблюдателям делом более простым, чем оно было в действительности.

Художник-график Н. Жуков в своих записках не скрывает «зависти» к той быстроте, с какой его собратья — фотокорреспонденты — запечатлевали фронтовые эпизоды:

«События тогда летели с огромной быстротой, и нам, военным художникам, трудно было за ними угнаться. Помню, что я тогда очень злился на неподвижность своего карандаша, всегда отстававшего от событий. Да и как не злиться — после горячего, боевого дня во фронтовой избе или землянке встретишься с каким-нибудь фоторепортером, рассказывающим за кипяточком об удали своего объектива. Три-четыре катушки нащелкает этот молодец за день, и все у него в кармане, а что я могу показать? Какие-то крохи, обрывки линий, схемы, сырятину, на которые тратилось очень много нервов» [1].

Если бы в фотографии это было так! На деле редко удавалось создать законченную в художественном отношении «фотозарисовку» фронтового эпизода. Неблагоприятное освещение, обилие ненужных подробностей, заполняющих кадр, пестрый фон — множество назойливых недочетов лишали кадр признаков художественности. «Нащелканные катушки» оказывались как раз «сырятиной». К этому добавим, что пленки часто отправлялись в редакцию непроявленными. Вести же на месте лабораторную обработку их приходилось

---

[1] Н. Н. Жуков, Ю. М. Непринцев, Ф. П. Решетников, Из творческого опыта, вып. 1, изд-во «Советский художник», М., 1955, стр. 8.



Галина Санько. Партсобрание. 1942

иногда в совсем неподходящих условиях. В редакции сумеют выбрать хотя бы один кадр для помещения в газете; на это и надеялся корреспондент. Но при чем здесь искусство фотографии? Она выступала только как технический способ фиксации наблюдаемого. Пожалуй, фотографы-художники не реже имели повод завидовать графикам-художникам: ведь те, сделав на скорую руку несколько набросков в путевом альбоме, могли потом создать из них цельный образ, дополняя его домыслом; наконец, они могли воспользоваться как эскизами снимками фотографов, запечатлевших эпизоды того или иного события.

Как и в мирные годы, фотография служила верным помощником изобразительных искусств в годы войны. Эту роль ее нельзя сбрасывать со счета. Снимки служили и продолжают служить художникам-живописцам и графикам, создающим произведения на темы Великой Отечественной войны.

Фотография послужила советскому политическому плакату военных лет.

Еще в тридцатых годах несколько художников — мастеров плаката — стали сочетать снимок с рисунком. В частности, для усиления реалистических достоинств плаката привлек фотографию художник В. Корецкий. В годы войны он чаще стал пользоваться «игровой», «поставленной» фотографией. В соответствии с творческим замыслом художника произво-

дилась съемка подходящего сюжета. В плакат вводился и рисунок, но главным компонентом выступал снимок. Таков один из лучших плакатов военных лет — работа В. Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!» Предельно выразительное лицо матери, в страхе прижимающей к груди ребенка (фотография); на нее направлен фашистский штык (рисунок).

Мобилизующая сила подобных плакатов была огромна. Летчик капитан Лисогор писал В. Корецкому с фронта: «Каждый летчик нашего авиаполка носит на планшете этот плакат и пойдет с ним бомбить гитлеровских палачей, помня крик этой женщины с ребенком: «Спаси!» Другой офицер, капитан Кузьменко, сообщал художнику: «Я сделал вырезку вашего плаката из газеты, уложил его в левый карман вместе с партийным билетом» [1].

Эмоциональной и мобилизующей формой подачи фронтовых снимков в газетах было сочетание их со стихами. Этой формой пользовались и центральные, и областные, и военные газеты. На фронте и в прифронтовых районах выпускались листовки, в которых поэты выступали в содружестве с фотокорреспондентами.

Стихами сопровождал фронтовые снимки Демьян Бедный. Например, 14 марта 1943 года «Правда» печатает фотокорреспонденцию М. Калашникова из освобожденной от фашистских захватчиков древней русской Вязьмы. Под стихами к снимку подпись — Д. Бедный. Поэт выступает автором стихов к волнующему снимку И. Шагина в «Комсомольской правде» (2 августа 1944 года): девочка-сирота рыдает у пепелища родного дома, сожженного гитлеровцами. Через месяц газета печатает стихи поэта к снимку Е.Халдея «Севастополь, сентябрь 1944 года» (детишки вольно резвятся в освобожденном советскими войсками городе).

Выступал со стихами к репортажным снимкам В. Лебедев-Кумач. В той же «Комсомольской правде» 17 августа 1944 года, в пору наступательных боев Советской Армии, он пишет стихи к трем снимкам Л. Батя и М. Савина: разбитый на поле боя фашистский «фердинанд», гуси у разбитой пушки, колхозные ребята у трофейного орудия. В сентябре стихи Лебедева-Кумача печатают «Известия» к снимку С. Фридлянда. «В селе за школой есть поляна», — так начинаются стихи к сюжету: школьники села Хощеватое, Одесской области, принесли цветы на братскую могилу жителей этого села, злодейски уничтоженных гитлеровцами.

Писали стихи к снимкам С. Маршак, С. Михалков и другие поэты. И в этой форме пропаганды посильно участвовал «боевой фотообъектив» фронтовых корреспондентов газет и журналов.

Фотографии служили иллюстрациями книг писателей и журналистов. Выступали фотокорреспонденты и соавторами писателей. К таким книгам относится «Дорогами войны»: стихи Евг. Долматовского, снимки украинского фоторепортера Наталии Боде (Детгиз, М. 1945). В пояснении авторы говорят, что это рассказ «о днях войны и о людях на войне, о солдатской жизни на фронте».

В книге, как и в дневнике, отражены эпизоды начальных дней войны, боев за освобождение родной земли, картинки походной жизни советских воинов за рубежами Родины.

---

[1] А. А. Федоров-Давыдов, Искусство советского плаката и политическая карикатура, книга «30 лет советского изобразительного искусства», Изд-во Академии художеств СССР, М., 1948, стр. 167.

Д. Бальтерманц. Чайковский (Бреслау). 1945





Е. Тиханов. На улицах Берлина. 1945

Наталии Боде больше удались жанровые снимки: «Давай закурим», «Шестиствольный миномет», «Письмо домой», «Солдатский сон».

В течение всей войны документальные репортажные снимки во множестве рассылались по различным странам всего мира преимущественно через Совинформбюро. Снимки документировали последствия злодеяний гитлеровцев, рассказывали о борьбе советского народа и его армии за свободу и независимость своей Родины, за свободу стран, порабощенных немецким фашизмом.

Съемками на фронтах войны против милитаристской Японии в августе 1945 года советский фоторепортаж закончил свою боевую службу.

Спустя два с половиной года, к тридцатой годовщине Советских Вооруженных Сил, в начале 1948 года Фотохроника ТАСС совместно с Центральным Домом Советской Армии устроила выставку «Великая Отечественная война в художественной фотографии». Много волнующих снимков увидели посетители выставки.

Организаторы ее, оценивая четырехлетний труд военных фотокорреспондентов, писали в предисловии к каталогу:

«Великая Отечественная война вместе со всем народом призвала к исполнению патриотического долга и фоторепортеров. Многие из них пошли защищать Родину с винтовкой в руках, многие — со своим постоянным «оружием» — фотоаппаратом. Свыше двухсот фоторепортеров центральных и армейских газет вели съемку на всей гигантской линии фронта от Тихого океана до Балтики и от арктических районов до Кавказа. Оперативные преимущества перед другими видами изобразительного искусства, мобильность фототехники позволили нашим фоторепортерам в передовых шеренгах бойцов сопровождать Советскую Армию от Волги до Эльбы, от Сталинграда до Берлина.

Фотокорреспонденты показали боевую жизнь всех видов наземных войск, Морского и Воздушного Флота. Они участвовали в десантных операциях, передвигались вместе с партизанскими отрядами, дрались в осажденных городах, оперируя то автоматом, то своим профессиональным оружием» [1].

На выставке участвовали далеко не все авторы, достойные того. Было представлено 360 работ 88 фотографов. Многих этапов войны, многих тем снимки не отражали. Хотя и не полная, выставка, однако, убедительно показала, что даже в труднейших условиях оперативной съемки мастера фотографии создавали работы высокого идейно-художественного достоинства.

Темы военных лет, темы ратного подвига народа и в послевоенные годы находили отражение на страницах газет и журналов. Мирный, созидательный труд преобразовывал теперь места былых боев, города и села, опаленные огнем войны. Фотографы запечатляли эти изменения. Участники былых битв предстали теперь перед фотоаппаратом в мирных своих профессиях.

Например, журнал «Огонек» в 1947 году дал несколько фотоочерков, посвященных возрожденной мирной жизни городов. Таков сильный фотоочерк «Два декабря» (№ 51 , сопровожденный текстом Николая Тихонова. Одиннадцать снимков погибшего С. Струнникова запечатлели Ленинград тяжелого декабря 1942 года. На других одиннадцати снимках О. Кнорринг показал читателям вид тех же мест спустя пять лет. Фотографии периода блокады приобрели в таком сопоставлении особую публицистическую остроту; своей тяжкой правдой они еще и еще раз поведали о несокрушимости духа советских людей в годину испытаний.

Обледенелая площадь у Финляндского вокзала, одинокие пешеходы, ребенок на костыле, солдат, которого встречает жена: он только что с переднего края; другой снимок напоминает вид батареи с блиндажами и ходами сообщения — это площадь у старых Ростральных колонн бывш. Фондовой биржи; третий снимок — раненные осколками фашистских снарядов дети сидят вокруг елки в госпитале. И рядом снимки начала новой поры мирного цветения прекрасного города!

Несколько раз в послевоенные годы журналы возвращались к теме: Сталинград в дни войны. Например, Г. Зельма фотографировал в возрождаемом городе эпизоды мирной трудовой жизни и сопоставлял их со снимками из своего «фотодневника» военных лет. Получались содержательные публицистические фотоочерки.

Один из таких очерков о Сталинграде был помещен в журнале «Советская женщина». Среди снимков этого фотоочерка был трогательный этюд: в постельке безмятежно спит

---

[1] Выставка «Великая Отечественная война в художественной фотографии». Каталог, М., 1948, стр. 3—4.

ребенок; ласковое освещение, неяркий колорит (это цветная фотография) — таков снимок. К нему написал стихи С. Маршак, стихи о маленьком сталинградце:

Под мягким одеяльцем белым
Он ровно дышит в тишине.
Он занят очень важным делом —
Растет невидимо во сне.

Он спит в покое и в прохладе,
Еще не ведая о том,
Что он родился в Сталинграде,
Где видел пламя каждый дом!

Поэт заканчивает стихи к снимку строками о мире, который свято оберегают люди мира:

Недаром же на всей планете
Война объявлена войне,
Чтоб сном счастливым спали дети
И по часам росли во сне.

Советский народ в тяжелой войне отстоял свободу и независимость социалистической Родины.

Темы мира и созидательного труда, новые творческие устремления всецело завладели интересами советских художников после победоносного окончания войны. В новую пору воего развития вступила и художественная фотография.

ЦВЕТНАЯ ФОТОГРАФИЯ РЯДОМ С ЧЕРНО-БЕЛОЙ

Все новые усовершенствования обогащают технику фотографии. Все новые виды приложения находит фотография в различных областях науки, промышленности и общественной жизни.

После окончания второй мировой войны особенно быстро стала развиваться фотография исследовательская. В советских научных институтах, лабораториях, всякого рода экспедициях фотоаппарат стал необходимым инструментом исследования. Фотография проникает в недоступное глазу, запечатлевает мгновения, длящиеся миллионные доли секунды, следит за процессами, происходящими в недрах вещества и бесконечных далях Вселенной. Фотографический метод исследования принят в ядерной физике, в изучении космических лучей. В повседневную практику ученых вошло фотографирование посредством невидимых лучей — ультрафиолетовых и инфракрасных, в лучах узких участков спектра электромагнитного излучения.

На фотографических выставках прошлого века посетителей удивляли экспонаты приложения светописи к наукам. В начале нашего века на такого рода выставках отделы исследовательской и прикладной фотографии уже заставили потесниться экспонаты художественные. Теперь же трудно было бы устроить такое совместное выступление разных отраслей фотографии: настолько богатой, значимой, поражающей разнообразием экспериментов выступила бы фотография научная и исследовательская, настолько обширным вышел бы этот раздел. Совершенно различны теперь и методы работы в научной и художественной фотографии.

В. Шаховской. Дон меняет лицо. 1950



По адресу нашей фотопромышленности высказывается немало заслуженных упреков. Хочется видеть ее быстрее откликающейся на запросы фотографии, расширяющей ассортимент аппаратуры для научно-исследовательской работы, чаще радующей своими новинками и умудренных опытом профессиональных работников и полных надежд молодых фотолюбителей. Фотопромышленность приносит свои дары еще слишком редко, подчас с разочаровывающим опозданием. Но отдадим и должное заслугам молодой советской фототехники. В стране, где до революции не было своей фотопромышленности, теперь выпускаются в большом количестве фотоаппараты современных систем, малоформатные любительские камеры, отечественные пленки разнообразной свето- и цветочувствительности — это все достижения советских ученых, конструкторов, инженеров, техников, результаты труда рабочих — энтузиастов освоения техники. Шестая пятилетка продвинет вперед фотографическую промышленность; крепнет промышленность полиграфическая, вырастают мощные комбинаты; иллюстрированные издания все чаще, в большем количестве и лучшем исполнении печатают произведения фотоискусства.

За четыре десятка лет несравнимо изменилось техническое вооружение и фотографа-профессионала и фотолюбителя. Облегчен путь к техническому мастерству новичку. Куда свободнее может воплощать художественные замыслы зрелый мастер. Это, бесспорно, так. Но путь к искусству фотографии на деле и теперь оказывается таким же трудным и так же трудно создавать идейно и эстетически полноценные произведения, как и раньше. На каждом этапе развития фотографии еще и еще раз подтверждается справедливое мнение, что это, казалось бы, «механическое» искусство требует не меньших знаний и творческих усилий, чем любое другое искусство.

История фотографии знает немало периодов коренного технического перевооружения. Один из таких периодов в конце прошлого века был связан с введением исправленных объективов (анастигматов) при одновременном распространении сухих броможелатиновых сенсибилизированных пластинок.

Выпуск негативного материала высокой чувствительности и распространение малоформатных аппаратов со сменными объективами, имеющими разные светосилу и фокусное расстояние, позволили производить «моментальные» съемки; начался новый период быстрого развития фотографии.

Покончено было еще с одним, казалось, непреодолимым препятствием — слабостью освещения. Сначала помогали магний, электрические лампы, софиты, но все это были полумеры. Лампы-вспышки и, наконец, электронные (импульсные) лампы в соединении с высокочувствительными пленками победили, наконец, сумерки и полумрак. Вооруженный новой техникой, фотограф почти не знает слова «невозможно». Практически теперь доступно фотографировать в любых условиях.

Исподволь готовясь к решающему рывку десятки лет, этот рывок вперед сделала за последние десятилетия цветная фотография. Искусство черно-белой светописи увидело рядом не то соперницу, не то спутницу в будущее. Впрочем, и старая техника черно-белой фотографии обогатилась такими возможностями, что теперешнее вооружение фотокорреспондента несравнимо с вооружением недавнего прошлого.

Еще четверть века назад редкой удачей был «снимок движения»: непринужденно беседующие люди, группа танцующих, игра в футбол, бой боксеров. Ценители снимков восторгались уловленными фотообъективом жестами, мимикой. Казалась всемогущей

тогдашняя техника, которая позволяла фиксировать движение. Теперь и не очень опытные любители показывают подобные снимки, лучше выполненные. Фоторепортер же, снаряженный первоклассной техникой, труднейшие динамичные эпизоды снимает с уверенностью.

Показательна съемка спорта. Если когда-то лишь считанные виды спортивных упражнений поддавались фотографированию, то теперь нет такого вида спорта, который бы оказался недоступным для съемки. Опытные мастера спортивной съемки и молодые фоторепортеры справляются с труднейшими темами. В этом можно наглядно убедиться хотя бы по альбому «Спорт миллионов»[1]. Среди авторов альбома читатель встречает имена завсегдатаев спортивных съемок. Технически удачны снимки всех видов физических упражнений. Сложные упражнения схвачены на многих снимках в большой динамике. И крупные и общие планы могут «читаться» со всеми подробностями. Добрая половина вошедших в альбом фотографий — будь они выполнены с четверть века назад — вызвали бы единодушные похвалы за художественность. Но едва ли больше десяти снимков в альбоме современный читатель воспринимает как достойные э с т е т и ч е с к о й оценки в наши дни.

В начале века театральный фотограф М. Сахаров и другие воспользовались технической новинкой — лампой «Юпитер» — и поразили любителей театра первыми снимками игры актеров в движении, а не в застывших позах. В 1940 году на интересной выставке работ фотографа театров Б. Фабисовича из 600 снимков можно было насчитать немного, безукоризненно донесших до зрителя движение.

Раскроем альбом, составленный из снимков наших дней, «Балет Государственного ордена Ленина академического Большого театра СССР» (Изогиз, М., 1955). Альбом содержит около 350 снимков Г. Петрусова. Не все снимки альбома равны по своим художественным достоинствам. Но самые трудные моменты удалось запечатлеть фотоаппаратом. Искрящийся движением балет перестал быть областью труднодосягаемой для техники светописи.

Повседневна теперь репортажная съемка групп; этот вид снимков стал едва ли не самым распространенным жанром. В плохих условиях освещения — в цехе завода, в гостиной клуба, на пашне, в фойе зала заседаний — фотограф, вооруженный объективом, дающим большую глубину резкости, пленкой высокой чувствительности, электронным источником света, может свободно сочетать в групповом снимке первый, средний и дальний планы. Короткая выдержка позволяет мгновенно запечатлевать выражение лиц, мимику, жесты или движения рук рабочих у станка.

Уже магний в свое время облегчил производство подобных съемок, но его не всюду можно было применять. Лампа-вспышка и особенно электронная (импульсная) лампа позволяют фотографировать группы людей в движении, в самых безнадежных, как казалось когда-то, условиях освещения. Нередко, впрочем, страдает художественная сторона снимков: неумелое, примитивное применение источника света приводит к «выбеливанию» лиц и рук фотографируемых; свет одной импульсной лампы часто лишает изображение объемности и формы. Фотокорреспонденты упорно овладевают новыми техническими средствами освещения для достижения художественных эффектов.

Немногим более полувека назад недоступной была пейзажная съемка с изображением в кадре растительности и неба. Цветопередача в черно-белой светописи постепенно осваива-

---

[1] «Спорт миллионов», Изогиз, М., 1955.

лась. К двадцатым годам нашего века фотографы-пейзажисты уже блистали своим искусством правильной тональной передачи тончайших нюансов.

Долгое время не поддавалась хорошей передаче в снимках вода. Фотографы могли лишь завидовать графикам и живописцам-маринистам: кисть и перо куда правдивее передавали водные просторы. Техника светописи справилась и здесь. Теперь мастер черно-белой фотографии показывает и волнующееся море, и безмятежную гладь его, гребни волн в ураган, птиц, парящих в воздухе, и облака над морским простором. Он технически безукоризненно сочетает первый и дальний планы в своих маринах.

Когда-то умиляло каждое удачное воспроизведение в черно-белой тональной гамме букетов цветов, клумб, плодов. Получить технически удовлетворительный натюрморт считалось заслугой художественной фотографии. Теперь этот вид съемки доступен всем фотолюбителям-натуралистам, участникам экспедиций и экскурсий.

Русский фотопейзажист Н. А. Петров в начале нашего века, умело варьируя технические средства, изумлял воспроизведением в снимках зимних ландшафтов с фактурой сугробов и запорошенных снегом деревьев. Еще в тридцатых годах съемка зимой была нелегко выполнимой. Она еще трудна и теперь. Но по затрате усилий эта съемка несравнима уже с зимней съемкой недавнего прошлого.

Во всех видах съемки, во всех жанрах фотографии совершенствующаяся техника дает все больший творческий простор фотографу-художнику, освобождает его от многих трудностей. Казалось бы, воплощается мечта пионеров светописи. Их так тяготила ограниченность технических возможностей, они так стремились подчинить себе технику, заставить ее послушно служить воле художника!

Нет сомнений, что искусство черно-белой светописи продолжает свое развитие. Советская фотография за время после Великой Отечественной войны дала немало снимков, наделенных убедительными достоинствами художественности. Но относительная легкость владения техникой не привела к резкому росту мастерства. Привлекательнее стало выполнение рядовых репортажных снимков по сравнению, например, с тридцатыми годами. Но к искусству фотографии и искусству художественного репортажа эта масса ровных по своим достоинствам снимков отнесена быть не может. Стать художником-фотографом и теперь, при более совершенной технике, так же трудно, как и раньше.

Рядом с черно-белой фотографией, получившей признание как искусство, развивается новая живая ветвь фотографии и фотожурналистики — «светопись цветом», цветная фотография.

Часто говорят о цветной фотографии как о новинке последних десятилетий. Это неправильно. Получение изображений естественных цветов при помощи солнечных лучей казалось достижимым еще до открытия черно-белой светописи французами Дагером и Нисефором Ньепсом и англичанином Фоксом Тальботом.

В начале девятнадцатого столетия ученым удалось получить первые цветные изображения. Знаменитый английский физик и астроном Джон Гершель, работая со светочувствительными солями, получил изображение солнечного спектра со слабыми оттенками натуральных цветов, за исключением красного. Другой естествоиспытатель, уроженец России, города Ревеля, Томас Зеебек, в 1810 году в Иене получил изображение красного и фиолетового цветов спектра. Ученые не нашли, однако, способа закреплять эти «летучие» снимки-слепки солнечного спектра. Открытие в конце тридцатых годов черно-белой све-

тописи — дагеротипии и тальботипии — заслонило искания способов цветного фотографирования. Но поиски все-таки шли.

С. Л. Левицкий вспоминал, как в середине века племянник изобретателя дагеротипии Нисефора Ньепса Сен-Виктор Ньепс повел его в Париже на крышу Луврского музея и показал там свой опыт. На ярком солнечном свету он произвел камерой-обскурой снимок куклы, одетой в пестрое платье. На серебряной пластинке русский гость увидел цветное воспроизведение с полной гаммой красок. Увы, изображение прожило недолго, стало тускнеть и скоро вовсе исчезло[1].

Хотя и сложным, но первым способом цветной фотографии был интерференционный способ француза Габриэля Липмана. Этот способ распространился в девяностых годах. Он был создан на основе учения об образовании цветов «стоячими волнами».

Замечательно воспроизвел этим способом солнечный спектр сотрудник Московского университета И. Ф. Усыгин; его снимок до сих пор как уникальная ценность хранится в университете.

В начале нашего века стал господствовать трехцветный способ фотографирования — автохромный процесс Люмьера. По изяществу исполнения это был очень совершенный способ цветной фотографии, к тому же простой и доступный, но изображение в естественных цветах получалось на стекле, а не на бумаге, рассматривали его на просвет; изображение нельзя было размножать, оно получалось в одном экземпляре.

Получить цветной снимок на стекле было немногим труднее, чем обыкновенный, черно-белый диапозитив. Началось увлечение фотографированием в цвете. В русских фотографических обществах образовались группы любителей цветной фотографии. В 1912 году в Петербурге провели даже конкурс цветных диапозитивов; несколько позже редакция журнала «Фотографические новости» устроила вечера для публики «с показом художественных фотографий в натуральных цветах на экране».

Едва ли не лучшим знатоком и художником цветной фотографии в России был известный тогда изобретатель в области полиграфии и кинематографа С. М. Прокудин-Горский, издатель журнала «Фотограф-любитель». Он изобрел способ воспроизведения цветных фотографий полиграфическим путем. Серии его пейзажей «Венеция» и «Туркестан», воспроизведенных в журналах, удивляли чистотой передачи цветов. Прокудин-Горский напечатал несколько снимков в своем журнале. Там же увидел свет единственный цветной фотографический портрет Л. Н. Толстого, выполненный Прокудиным-Горским.

Цветная фотография, как одно из заметных достижений техники XX века, порождала много надежд. Вскоре после Великой Октябрьской революции с необычайным успехом прошли в Петрограде вечера цветной фотографии. Они были устроены в марте 1918 года как одно из массовых начинаний Наркомпроса. Молодая, недавно рожденная Красная Армия незадолго до этого отбила нападение на Петроград войск кайзеровской Германии. Город еще жил тревогами недавних дней. Внешкольный отдел Наркомпроса объявил три вечера под названием «Чудеса фотографии». Желающие приглашались в Зимний дворец. Вечера были посвящены достижениям цветной светописи. Давал пояснения С. М. Прокудин-Горский.

Как сообщалось в отчете, вечера были проведены «в самом большом зале Зимнего дворца — Николаевском, сделавшимся теперь доступным для народа... Снимки... обнимали и

---

[1] Журнал «Фотограф», 1884, № 3, стр. 44.

пейзаж, и жанр, и портрет, и nature morte и имели шумный успех, произвели большое впечатление». «Насколько велик интерес публики к таким вечерам цветной фотографии,— писал автор заметки,— может свидетельствовать посещаемость этих вечеров; например, на последнем вечере, 31 марта, присутствовало более 2000 человек!»[1] Красноречивое свидетельство!

Цветная фотография, как одно из последних достижений техники, призвана была занять свое место в культуре молодой Советской страны.

Интервенция и гражданская война помешали мирному строительству.

После окончания гражданской войны стала развиваться черно-белая фотография. Но любители съемки в цвете не оставляли своих занятий. Создавали цветные снимки П. Клепиков, В. Улитин. Применялся главным образом способ цветного «Бромойля». Этим способом много работал украинский фотограф К. Линкит. В пейзажах, которые выполнялись путем трехцветной съемки фотоаппаратом «ФЭД», он достигал значительных успехов. Одна из лучших работ Линкита — «Пуще-Водица под Киевом».

Несколько цветных экспонатов было показано на Выставке московских фотомастеров 1935 года. На I Всесоюзной выставке фотоискусства (1937) цветные снимки составили особый небольшой раздел. В эти годы был распространен способ «Карбро». Съемочная аппаратура позволяла одновременно получать цветоделенные негативы. Достигалось это при помощи сложной системы полупрозрачных зеркал, установленных внутри камеры. Можно было фотографировать объекты, находящиеся в движении, чего нельзя было делать способом «Бромойль», который требовал трехкратной съемки.

Несколько советских фотографов успешно овладевали способом «Карбро». В. Микоша, теперь работающий кинооператором, в 1939 году выполнил этим способом около 100 негативов — видов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. По колориту это были еще довольно слабые работы, хотя и встретили заслуженное одобрение как несомненная удача цветной фотографии.

Способ «Карбро» не завоевал признания в фотоискусстве.

После второй мировой войны все способы цветного фотографирования быстро оттеснил способ съемки на трехслойных фотоматериалах.

Во всех трех слоях негативной пленки образуется скрытое изображение, как и в обычной фотографии. Однако цветочувствительность каждого слоя разная: первый (верхний) слой чувствителен только к синим лучам, средний — к синим и зеленым, третий же, нижний слой — к синим и красным. Чтобы синие лучи действовали только на верхний слой, между ним и средним слоем проложен слой желтого светофильтра, который задерживает синие лучи. Таким образом, на верхний слой влияют синие лучи, на средний — зеленые, на нижний же действуют свободно достигающие его красные лучи.

В каждом слое кроме галоидного серебра содержатся красящие вещества. Они бесцветны. Но, когда пленку проявляют, в процессе химических реакций в ней образуются красители как раз в таком же количестве, в каком восстановлено металлическое серебро. В пленке получаются, следовательно, два изображения: черное и окрашенное. Черное (серебряное) изображение химическим путем удаляют. Остаются в трех слоях три цветных изображения, состоящие из вещества красителей.

[1] Журнал «Фотографические новости», 1918, № 3, стр. 34.

Цвета выделяющихся красителей — дополнительные к цветам лучей, влияющим на фотослои. В верхнем слое получается изображение желтое, в среднем — пурпурное, в нижнем — голубое. Точно совмещенные, эти изображения дают негатив, окраска которого не соответствует цветам окраски натуры.

В фотослоях бумаги при печатании получаются три изображения таким же образом, как на пленке при съемке и проявлении. Позитивное изображение передает объект в натуральных цветах.

Фотографа-художника затрудняет и часто разочаровывает техника позитивного процесса. Пленки изготовляются не с точным цветовым балансом. Это приводит к нарушениям в сочетании цветов на негативах. При печатании приходится применять особую цветовую корректировку при помощи светофильтров.

Разочаровывает, однако, не трудность позитивного процесса, а то, что здесь вмешательство художника возможно в очень скромных пределах. Позитивный процесс требует большого технического опыта, практических навыков, сноровки.

Фотографы предпочитают поручать изготовление цветных позитивов специалистам-печатникам. Вряд ли, впрочем, это достойно поощрения. Лишь отдельные и, к сожалению, немногие фотомастера сами занимаются печатью цветных снимков. Таким образом, главной стадией творческой работы в цветной фотографии в настоящее время остается съемка. В черно-белой же фотографии и негативный и позитивный процессы нередко определяют достоинства снимка, помогают автору выявить в произведении художественный замысел.

Цветная фотография вскоре после окончания Отечественной войны заняла заметное место на страницах журналов. Иллюстрированные журналы впервые стали в цвете показывать пейзажи, портреты и события жизни. Цветной фотографии предстояло своеобразное соревнование, с одной стороны, с черно-белыми снимками, в которых мастера увереннее достигают уровня художественности, с другой — с акварельными журнальными рисунками.

Фотографирование в цвете заставляет пересмотреть некоторые эстетические критерии, устоявшиеся в оценке черно-белых художественных снимков. Цвет как изобразительное средство внес существенно новое в искусство фотографии. В композиции черно-белой фотографии господствуют тон и линия. Здесь же часто определяет художественные достоинства соотношение цветов, колорит, хотя сохраняют свою выразительность тональные и линейные элементы построения снимка.

Изменилась работа со светом. Свет по-прежнему выявляет объем, форму, фактуру, но характер освещения существенно влияет на передачу цветовых соотношений.

Эти отличия цветной фотографии от черно-белой отмечались еще полвека назад, в пору расцвета автохромного способа Люмьера. Приведем высказывание фотолюбителя того времени, который делился чувством растерянности, овладевшим им при переходе на цветную ъемку:

«Нас привлекали в природе линии, формы, эффекты освещения и т. п., но разнообразные сочетания самих красок фотографируемого пейзажа представляли для нас интерес лишь постольку, поскольку они давали возможность правильной передачи их относительной градации... Там, где фотографическая пластинка отказывалась передавать их (красочные сочетания.—*С. М.*), мы прибегали к светофильтрам и ортохроматическим эмульсиям... Нас усердно предостерегали от увлечения красочностью снимаемого ландшафта. Предлагались всякие другие средства и способы для того, чтобы притуплять восприимчивость глаза к крас-

кам... Красочная слепота была идеалом фотографа. И вот, когда мы достаточно ослепли, когда природа стала для нас уныло однотонна (одноцветна? — *С. М.*), нам дают в руки средство воспроизводить ее в цветах»[1].

Почти тридцать лет спустя мастера черно-белой фотографии, переходя на цветную съемку (способом «Карбро»), испытали подобное же чувство растерянности.

«Все предстало перед нами в новом свете. От серой шкалы монохромной фотографии мы перешли к яркому цветному спектру. То, что раньше не привлекало особого внимания, а иногда даже мешало, сейчас воспринималось чрезвычайно остро: бесконечное разнообразие красок в природе, одежде людей, окраске зданий, вещей. Краски холодные и теплые, нежные и грубые, кричащие и спокойные, насыщенные и вялые... И это только сотая доля всех определений состояния цвета, и все они разные. А в каждом одном цвете тоже огромное количество нюансов и тональных переходов. Утром, днем, вечером краски меняются. Солнце, пасмурь, легкая облачность — и опять все по-иному. Сотни новых для нас вопросов требовали срочного разрешения. Какие цвета воспроизводятся лучше? В условиях какого освещения выгоднее снимать? Допустима ли съемка против света и как это отражается на передаче цвета? Можно ли и в каких пределах допускать нерезкость заднего плана? И т. д и т. п.»[2].

Множество других вопросов снова встали перед фотографами. Начальный период цветной фотографии напоминает пятидесятые-шестидесятые годы прошлого века, когда приходилось преодолевать технические трудности мокроколлодионного способа фотографии и когда еще только ощупью искали приемы художественного воплощения замыслов. Без устранения технических препятствий в съемке, негативном и позитивном процессах, без усвоения художественной культуры нельзя было вывести светопись на путь искусства.

Усилия фотографов, снимающих в цвете, в наше время уходят тоже в большой мере на преодоление несовершенства техники цветной фотографии. Некоторые мастера черно-белой фотографии, продолжая совершенствоваться в своем искусстве, отказались от работы с цветом, считая эту технику светописи, по существу, новым искусством. Наоборот, некоторые фотографы как раз в цветной съемке «нашли себя», они выказывают в ней недюжинные способности.

Какие черты характеризуют начальную пору цветной фотографии?

Увлекала сама возможность воспроизведения природы в естественных цветах. Фотографы и редакторы умилялись красочными видами в снимках, пока это умиление не охладила критическая мысль: снимки, созданные без знания цветоведения, производят антихудожественное, порой отталкивающее впечатление. Это не раскрашенный лубок, в который пестрота вводится нарочно. Это нечто худшее. Но таково, видно, завораживающее действие новой техники, что нагромождение цветовых пятен под видом «цветного фото» до сих пор еще можно встретить на страницах иллюстрированных журналов.

Рядом же печатаются цветные снимки, радующие глаз эстетическими признаками. В лучших своих работах мастера фотографии добиваются гармоничного цветосочетания, подчиняют одни цвета другим, делают цвет выразительным элементом композиции, выявляющим содержание снимка.

---

[1] И. Ежов, Цветная фотография, журнал «Вестник фотографии», 1910, № 6, стр. 164.

[2] С. Фридлянд и Я. Халип, На цветных съемках, журнал «Советское фото», 1939, № 2.

М. Грачев. Салют победы в Москве. 1954

Много трудностей на пути цветной фотографии к искусству. Самые распространенные в природе цвета голубой (небо) и зеленый (растительность) выходят еще грубо. «Анилиновая вода», «ядовитого» оттенка зелень портят хорошие по замыслу снимки.

В трудное положение ставит фотографа-художника необходимость сочетания ахроматических цветов (белого, черного, серого) с хроматическими. Между тем ахроматические цвета особенно часто встречаются в практике фоторепортажа (одежда, предметы обстановки). Они вносят в снимки тяжелые пятна, нарушая равновесие в композиции. Белое приобретает оттенок цвета господствующих цветовых лучей, обычно сине-зеленых, что тоже может внести диссонанс в кадр.

Выяснилось, что теплые цвета: красный, оранжевый, особенно желтый — создают броские пятна-акценты. Желто-коричневая гамма раньше других полюбилась фотографам.

Фотографам трудно дается передача тональных переходов того или иного цвета. Различие цветов обычно чувствуется в снимке сильнее, чем различие тонов. Сочетать цветовую композицию с тональной редко еще удается.

Технически удовлетворительно передаются в цветной фотографии пространство, объем, фактура. Но часто в снимках путаются планы, искажается представление об объеме; цветная фактура различных материалов выходит в снимке одинаково. В этом еще бывает много промахов даже у опытных мастеров.

Бесстрастная техника иногда убийственно для творческого замысла обнаруживает незамечаемые глазом рефлексы. Рефлексы в снимках появляются на изображении предмета, соседствующего с другим, ярко освещенным предметом. Рефлексы подчас придают мертвящий оттенок живому; но у опытного художника и рефлексы служат сильным художественным изобразительным средством.

Фотографы, избегая пестроты, стремятся сузить цветовую гамму. Но как часто таким снимкам недостает акцентов, контрастирующих по цвету! «Цветобоязнь» фотографов объясняется не всегда тем, что их влечет скромная цветовая гамма, а иногда бессилием заставить технику служить послушной световой и цветовой клавиатурой художнику светописи и «цветописи». А зрителю хочется подчас видеть в цветной художественной фотографии все богатство красок природы!

Множество вопросов — технических и творческих — встало перед пионерами цветной фотографии. Но все чаще из лабораторий мастеров выходили снимки, которые вызывали одобрение у строгих ценителей изобразительных искусств.

О цветной фотографии можно уже говорить как о художественном способе изображения. Но только в том общем смысле слова, в каком говорится о мастерски выполненных предметах прикладного искусства. Недаром рекламные цветные снимки в проспектах или на обложках журналов (виды курортов, меха, шелковые ткани, текстильные изделия и т. п.) выглядят иногда лучше, чем цветные журнальные фотоиллюстрации.

Натурализм, сопутствующий фотографам, осваивающим какое-либо радикальное нововведение техники, устрашал вначале поборников цветной фотографии. Под напором коллективных усилий, таланта и труда он начал уступать. Обогащенная цветом, фотография стала проявлять в лучших своих произведениях явственные черты реализма.

Живописец Б. Иогансон, свидетель успехов советской черно-белой художественной фотографии, в своей книге, опубликованной в 1952 году, смог уже объективно оценить

возможности цветной фотографии. В беседе о натурализме и реализме с молодыми читателями-художниками автор говорит:

«Можно привести пример стопроцентного натурализма. Цветная фотография, случайно снятая, без учета композиции, без воли фотографа, направленной к определенной цели, есть стопроцентный натурализм. Цветная фотография, снятая с определенной целью, режиссированная волей фотографа, есть уже проявление осознанного реализма.

...Тот, кто знаком с цветной фотографией, знает, что фотограф через объектив может направлять свою волю на окрашивание нужной ему тональности, достигать нужной четкости или же, наоборот, сглаживать резкости и т. д. Стало быть, в зависимости от наличия или отсутствия воли мастера или целенаправленности можно различать натуралистический или реалистический подход и к фотографии»[1].

Можно ли признать цветную фотографию уже приблизившейся к «осознанию реализма»? Да, но только в единичных работах.

«Осознание реализма» в цветной фотографии — дело времени. Нет сомнения, что мастера-художники в ближайшие годы добьются существенных успехов; наука и изобретательская мысль обогатят цветную фотографию новыми усовершенствованиями.

Советская цветная фотография развивается сейчас рядом с черно-белой. Она еще уступает старшей сестре в способности претворять в образы творческие замыслы. Но она завладевает симпатиями множества фотолюбителей и читателей иллюстрированных изданий. Мастера цветной фотографии создали — хотя и немного — бесспорно художественные работы во всех жанрах.

ФОТОЖУРНАЛИСТИКА И ФОТОИСКУССТВО ПОСЛЕВОЕННОЙ ПОРЫ

Верная традиции служения советской печати, художественная фотография после Великой Отечественной войны заметнее развивается в жанрах, близких журналистике.

Еще далеко не удовлетворяет потребностям страны наша полиграфия. Но в послевоенные годы выросло и продолжает расти количество журналов, на страницах которых воспроизводятся фотоиллюстрации, в том числе много цветных.

Фотография всегда имеет дело с настоящим. В этом особенность и сила ее. Мастера фотографии ищут материал для своих произведений в явлениях окружающей жизни. Повседневно связанные с газетами и журналами, советские фотографы после окончания Великой Отечественной войны занялись съемками тем и сюжетов из кипучей мирной жизни народа.

Особенность послевоенной поры развития советской фотоиллюстрации — большой размах хроникальной фотографии. Снимки, сопровождающие информационные сообщения, корреспонденции, заметки и очерки, заняли в печати первенствующее место. Они потеснили жанры, представляющие собственно художественную фотографию.

После войны не были найдены формы творческих объединений работников художественной фотографии и фоторепортажа. Не велись плодотворные дискуссии по идейно-художественным вопросам. Только в коллективах редакций некоторых журна-

---

[1] Б. В. Иогансон, За мастерство в живописи, Изд-во Академии художеств СССР, М., 1952 стр. 144—145.

лов («Огонек», «Советский Союз», «Советская женщина»), Фотохроники ТАСС, Советского Информбюро, в большом коллективе Фотоиздата Всесоюзной сельскохозяйственной и Всесоюзной промышленной выставок да в секции фотокорреспондентов Центрального Дома журналиста в Москве бывало заметно творческое оживление, обсуждались вопросы мастерства.

Наметившаяся еще в тридцатых годах склонность фотографов к инсценированию сюжетов получила, к сожалению, развитие в повседневной работе фотокорреспондентов послевоенного времени. Живой снимок, полный непосредственности, оказался редкостью среди хроникальных иллюстраций! Господствовали в репортаже статичные, режиссерски организованные кадры, где явления жизни и события показывались преимущественно с парадной стороны.

Композиционное построение снимка, допустимое в «станковой» фотографии, нашло безмерное распространение в практике репортажа. Стандарты композиции переходили из снимка в снимок. Эти фотографии никакого отношения не имеют к фотоискусству, они в большинстве своем были выполнены слабо, в них отсутствуют и признаки репортажа. «Гибридные» снимки, лишенные репортажных достоинств и имитирующие постановочную фотографию, оказываются просто-напросто плохими снимками.

Отрадные признаки нового подъема репортажной фотографии стали наиболее заметны в самые последние годы. Но, конечно, нельзя отрицать удачи и достижения фотографов предшествующих лет. В лучших своих образцах фоторепортаж достигал и в те годы большой публицистической, художественной выразительности.

Советский Союз активно поддерживает движение за мир во всем мире. Коммунистической партией и правительством СССР последовательно проводится мирная политика. Вместе с писателями, литераторами, художниками советские фотожурналисты всегда считали и считают одной из главнейших тем своего искусства тему борьбы за мир, за дружбу между народами.

К этюдам плакатного характера относится цветной снимок ленинградца Б. Уткина «Мы за мир»*. Три работницы изображены под стягом с лозунгом, призывающим к миру. В снимке хорошо передано выражение протеста на лицах этих ленинградских женщин, быть может, переживших все ужасы войны в осажденном городе.

О. Кнорринг в цветном снимке «За мир»* показал молодых жителей Памира, оповещающих своих земляков о сборе подписей под Обращением Всемирного Совета Мира. Снимок 1951 года интересен национальными чертами сюжета.

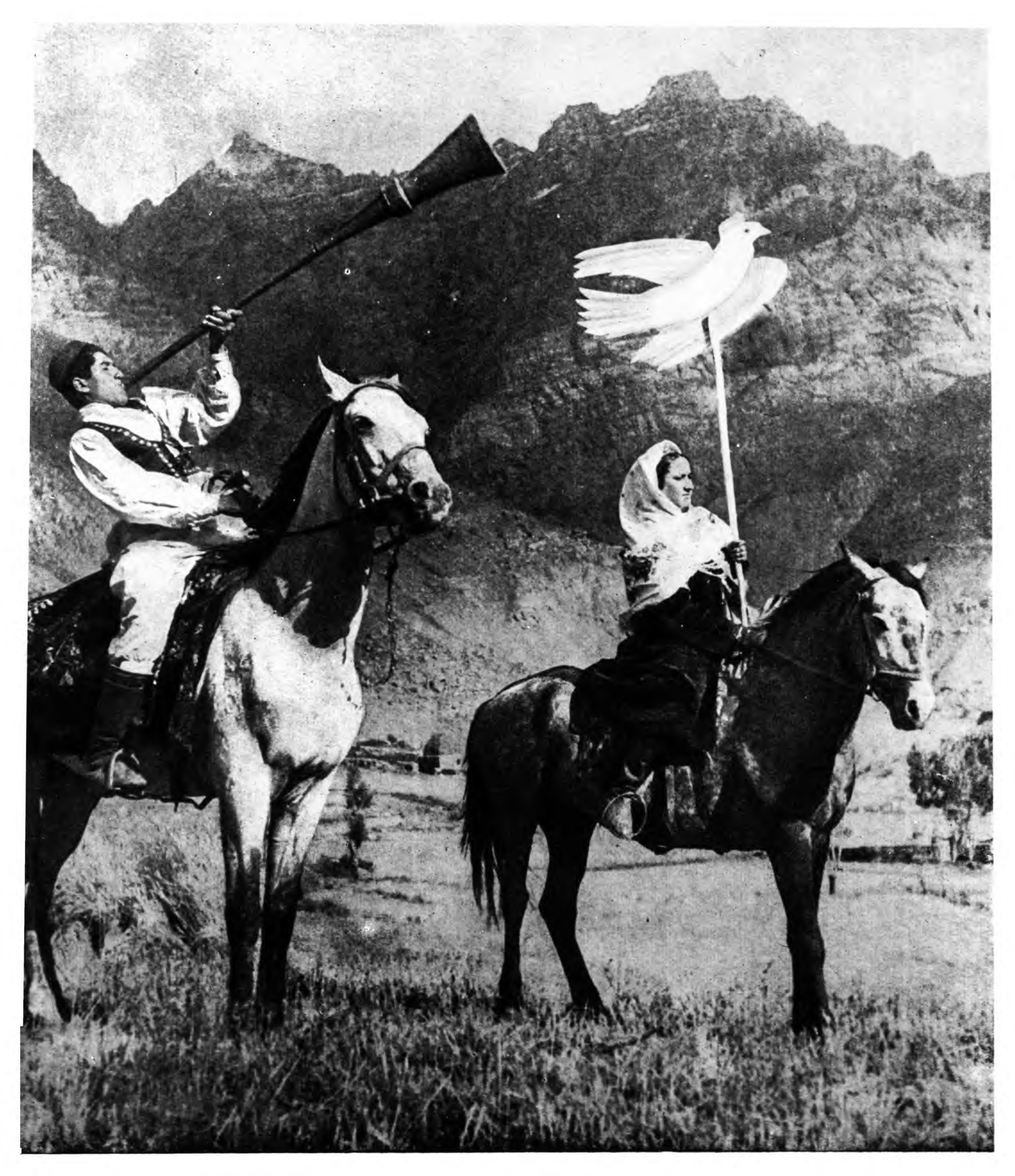
Созданы выразительные репортажные снимки во время конференций, слетов, международных фестивалей, проходивших под знаком укрепления мирных связей, дружбы и взаимопонимания между народами. Сильные снимки на эти темы выполнены, в частности, фоторепортерами В. Егоровым и В. Савостьяновым. Оба они проявили свои способности в фоторепортаже послевоенных лет.

Несколько работ — достижений цветного репортажа — выполнено на съемках фестивалей молодежи и студентов. Заметной удачей была съемка, проведенная молодым фоторепортером С. Косыревым на IV Всемирном фестивале 1953 года в Бухаресте. В сложных условиях съемки, при пестроте одежд и костюмов он достиг репортажной динамичности; вместе с тем его снимки хороши по передаче цвета.

Сильны по политическому значению серии снимков советских фотокорреспондентов, запечатлевших посещения Советского Союза делегациями и государственными деятелями



Б. Уткин. Мы за мир. 1948



О. Кнорринг. За мир. 1951 (с цветного фото)

зарубежных стран, а также посещения руководителями Советского правительства, политическими деятелями, делегациями нашей страны стран Европы и Азии.

Читатели иллюстрированных журналов по снимкам фотокорреспондентов знакомятся с трудовой, общественной и культурной жизнью, с природными богатствами стран социалистического лагеря. Все чаще мы видим в журналах цветные и черно-белые репортажные снимки, портреты и пейзажи, которые знакомят советских читателей с различными странами Европы, Азии, Африки и Америки.

Снимки иллюстрируют книги о зарубежных странах. Издаются альбомы фотографий.

Таков альбом «Сто дней в Китае»[1]. Он составлен более чем из трехсот снимков Д. Бальтерманца — черно-белых и цветных. Жизнь заводов и фабрик, сельскохозяйственных кооперативов, учебных заведений; новые дороги, прокладываемые в горах и пустынях; заповедные памятники древней культуры; люди народного Китая — рабочие, крестьяне-интеллигенты, руководители Коммунистической партии и правительства великой страны; молодежь, школьники, детвора. Альбом содержателен. Автор, однако, несколько поверхностно решал большие темы; в альбоме мало живых репортажных снимков.

Вместе со всей печатью советский фоторепортаж отражает тему строительства новых предприятий всех отраслей социалистической индустрии, и прежде всего тяжелой промышленности — основы материально-производственной базы коммунизма.

Руководимый Коммунистической партией, советский народ успешно выполнил две послевоенные пятилетки и претворяет в жизнь задания шестого пятилетнего плана.

На протяжении жизни одного поколения так разительно изменилось техническое вооружение металлургии, машиностроения, угольных шахт! Гигантские агрегаты, уникальные по размерам станки, совершенные конвейеры, угольные комбайны, шагающие экскаваторы, автоматические линии, механизированные устройства на металлургических заводах, электронные счетные машины...

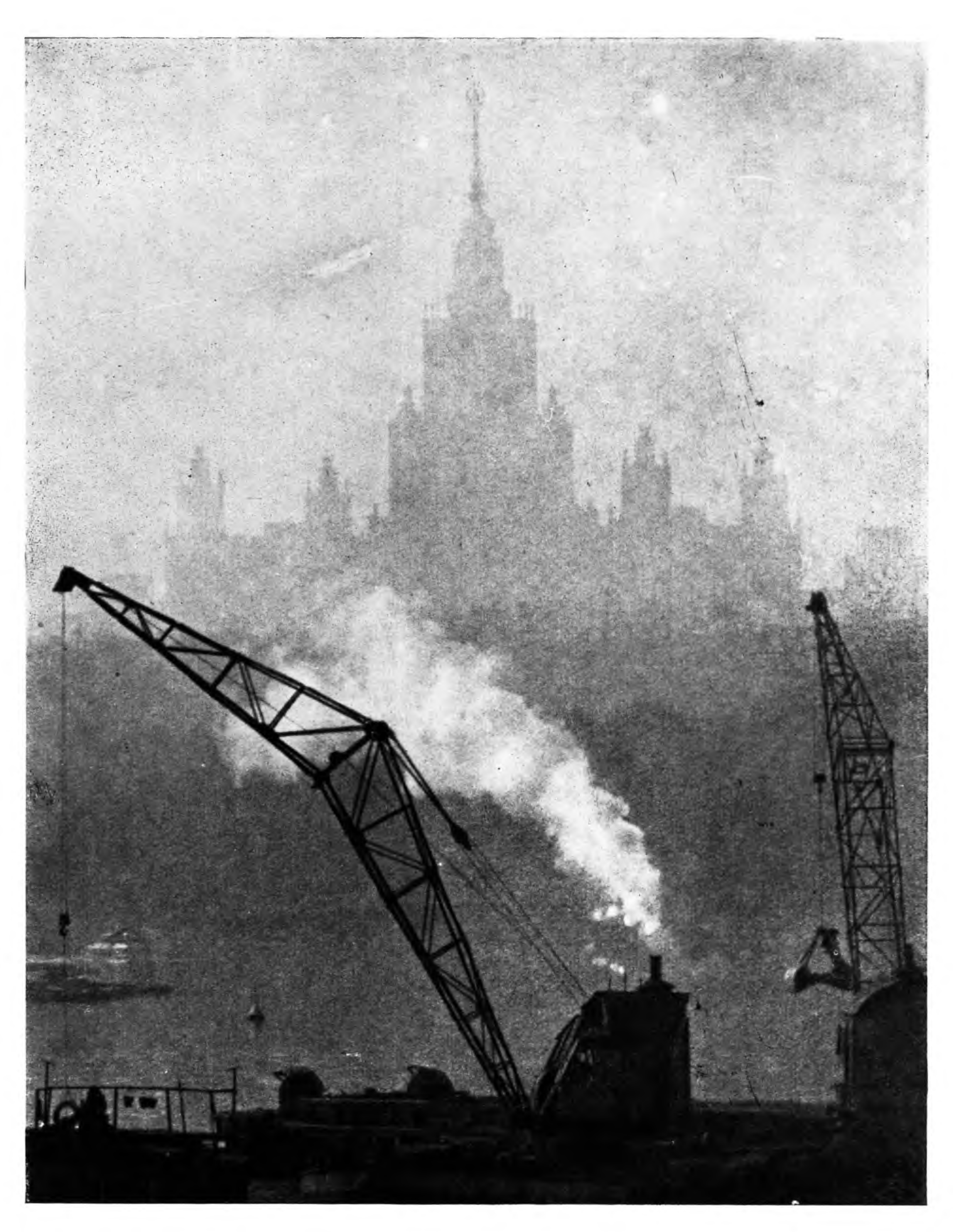
На заре советского фоторепортажа его первые мастера, относительно слабо вооруженные, овладевали техникой съемки сюжетов: «Рабочий у станка», «Ударная бригада в цехе» и т. п. Искусно обыгрывались руки металлистов, ткачих, горнорабочих, кустарей. Велись споры о приемах динамичного построения таких кадров.

Теперь, при наличии лучшего «фотовооружения», все реже удается органически сочетать в кадре изображение машины и рабочего. Выросли размеры станков и механизмов, усложнилась их техника. Все чаще можно встретить рабочего у пульта управления. Выступают огромные агрегаты — детища социалистической индустрии, а фигура человека иногда неизбежно теряется. Зато познавательная сторона такого репортажа, пропагандистская сила снимков, вызывающих у советских людей патриотическую гордость за достижения нашей науки и промышленности, придает несомненную и большую ценность подобным фотографиям.

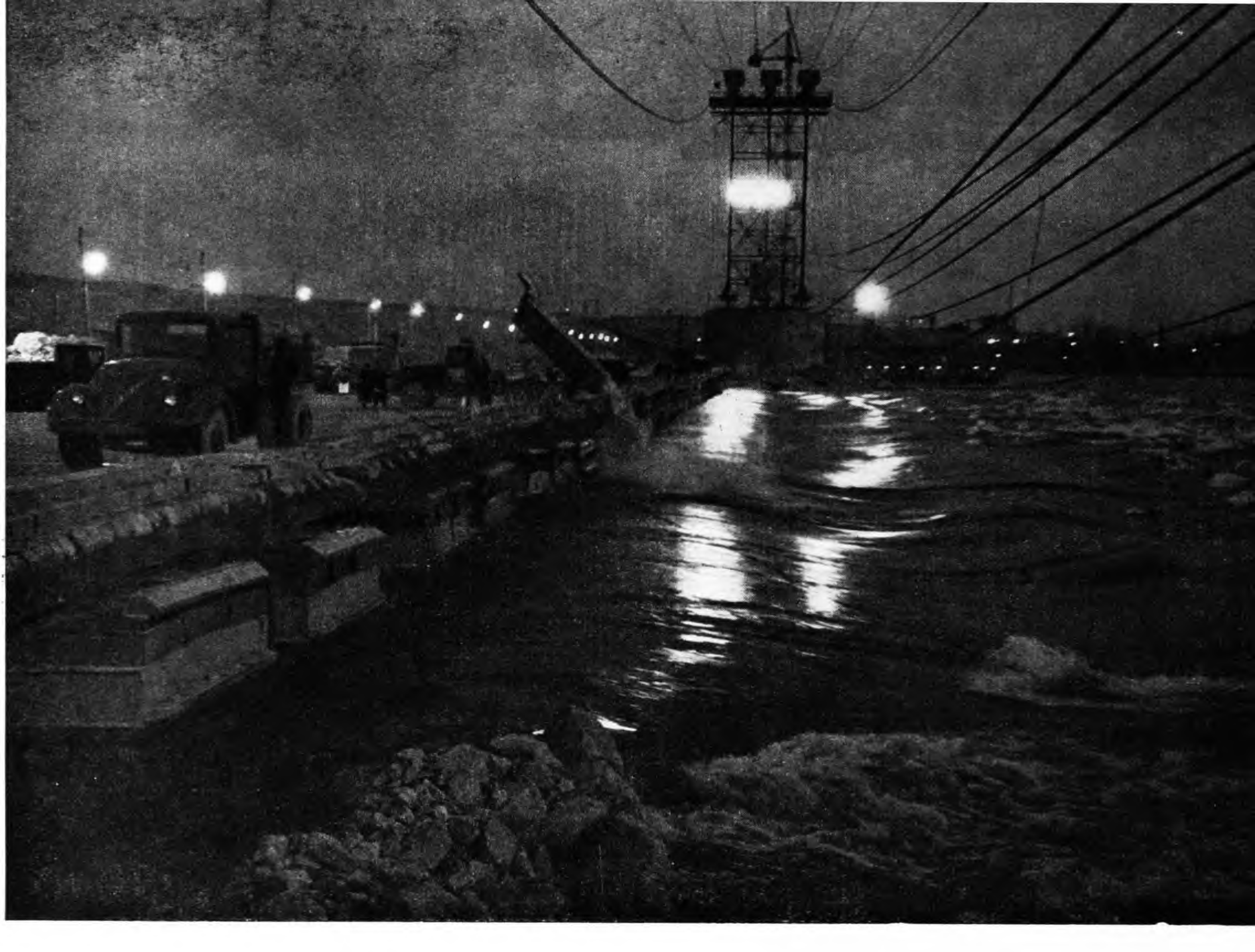
Обработка статора гигантской турбины, проходка тоннелей, сборка мощных генераторов или электровозов, подъем огромных котлов, интерьеры первой в мире атомной электростанции — каждый из таких снимков знакомит миллионы людей с достижениями новейшей техники. Познавательная сила репортажа на индустриальные и научно-технические темы за последнее десятилетие заметно выросла.

---

[1] «Сто дней в Китае». Фотографии Д. Бальтерманца, изд-во «Правда», М., 1955.



И. Шагин. Московский пейзаж. 1955



А. Батанов. Строительство Куйбышевской ГЭС. Перекрытие русла Волги. 1955

Черно-белая фотография пока что лучше справляется с индустриальной тематикой: в сочетании с тональной линейная композиция дает возможность точнее выявлять объем, пространство, форму, фактуру. Линейная композиция позволяет передавать четкий рисунок, вносит динамику в снимки. В цветных фотографиях на темы индустрии преобладают цвета, приближающиеся к ахроматическим (черный, серый), цвета же хроматические используются только как акценты яркой окраски (например, расплавленный металл); редко удается найти и передать колорит в подобных цветных снимках.

Одной из ведущих тем фоторепортажа было и остается строительство могучих гидроэлектростанций и других гидротехнических сооружений на великих реках европейской части нашей страны и Сибири. Эта тема остается в центре внимания всей нашей печати и фоторепортажа в годы шестой пятилетки.

Снимки фотокорреспондентов знакомили или знакомят читателей газет и журналов со строительством Волго-Донского судоходного канала им. В. И. Ленина, Устькаменогорской, Куйбышевской, Каховской, Камской, Сталинградской, Горьковской гидроэлектростан-



ций, с сооружением ГЭС на Ангаре, с самоотверженным трудом строителей этих гигантов энергетики.

Летопись строек ведут и фотожурналисты старшего поколения, участники и свидетели сооружения первенцев советской индустрии, и молодые фотокорреспонденты.

Сопоставление снимков строительства Днепрогэса или Свирьгэса с фоторепортажем со строительных площадок послевоенных пятилеток дает наглядное представление о прогрессе советской техники. Когда-то фотографы приезжали со съемки строек и недели две лабораторно обрабатывали свой материал. Он не устаревал. Теперь корреспонденты не всегда поспевают за событиями. Вот интересная заметка 1951 года, которой «Огонек» сопроводил только что полученную от своего фотокорреспондента А. Гостева фотохронику строительства канала Волго-Дон.

«Строительство на Волго-Доне ведется так стремительно, что фотографы едва успевают запечатлевать события,— писала редакция журнала.— Недавно был сделан снимок части котлована водосливной плотины Цимлянского гидроузла (эта фотография была напечатана в номере журнала.— *С. М.*); теперь этот снимок — документ историков. Донская вода уже заполнила весь котлован; река пошла по новому руслу (этот снимок сопоставлен с предыдущим. — *С. М.*)»[1].

Через полгода с небольшим читатели газет и журналов увидели репортажные снимки: Дон идет навстречу Волге! Осуществилась мечта многих поколений русских людей. Сухое дно канала заливают спешащие с разных сторон пенистые воды двух рек. Еще видна оголенная земля, любознательные и вездесущие мальчуганы бегают по сужающемуся «перешейку»...

Прошли еще недели, и фотографы шлют в редакции снимки народного торжества: флагманский теплоход, разрезая перекинутую с берега на берег ленту, входит в канал им. В. И. Ленина.

Значительные события запечатлены в снимках фотокорреспондентов со строительства Куйбышевской ГЭС. К образцам художественного индустриального репортажа заслуженно может быть отнесена серия корреспондента Фотохроники ТАСС А. Батанова. Его вечерний пейзаж строительства Куйбышевской ГЭС, оснащенного последней техникой,— картина советской индустрии наших дней (см. стр. 211).

Знаменателен снимок: 31 октября 1955 года, момент завершения перекрытия русла Волги*. Кипит вода у запруды, самосвалы сбрасывают в пучину бетонные пирамиды. Волга покоряется воле советских людей.

Фотография первой из искусств запечатлела величественные пейзажи Куйбышевского моря — самого большого в мире искусственного водоема.

Годы послевоенных пятилеток отмечены размахом городского и жилищного строительства. Эта тема находит повседневное отражение в хроникальной фотографии. Снимки раскрывают перед читателями внушительные картины строительства. Среди них можно найти работы, удовлетворяющие требованиям фотоискусства. К таким снимкам относится «Московский пейзаж»* И. Шагина.

На тему строительства выполнено несколько жанровых этюдов; здесь фотографы чаще выступают художниками. Снимок молодого фотокорреспондента Ю. Королева «В новый

---

[1] «Огонек», 1951, № 42, стр. 8—9.

Ю. Королев. В новый дом. 1950

дом»* (из серии «Дом делается на заводе») как раз наделен эмоциональностью и интересен по форме. Сфотографирована против света в проеме двери девочка, трогательно прижавшая к груди кошку. Рядом с ней мать. Жильцы входят в новый дом. Они только что приехали — видна грузовая машина с мебелью. Дом большой, наверное, такой же, как виднеющийся через улицу дом напротив; это, должно быть, выстроен целый квартал жилых домов.

В съемке архитектуры, строительства, как и в производственной съемке, господствует еще черно-белая фотография. Цветная уступает ей по выразительности, хотя уже выполнены отличные цветные индустриальные и городские пейзажи, как, например, известный снимок В. Шаховского «Дон меняет лицо»* (земснаряд на строительстве канала Волго-Дон, 1951 г.) или И. Шагина «Высотное здание на Котельнической набережной»* (со скульптурой рабочего на первом плане).

Темы сельского хозяйства находят более выразительное воплощение тоже пока что в черно-белой фотографии, хотя в этой области еще мало творческих удач.

Два сильных и художественно-выразительных снимка на целинных землях выполнил Л. Доренский. Начавший работать как фоторепортер еще в тридцатых годах, теперь один из опытных мастеров фотографии, Доренский произвел съемку в вечерние часы. Удались автору и черно-белые и цветные варианты снимков: «Ночная уборка хлеба»* и «Молотьба хлеба с целины». В первом пейзажном снимке на фоне весеннего ночного неба, когда заря сходится с зарей, показан силуэтом красивый в своих очертаниях «корабль степей» — комбайн. Во втором снимке на фоне ночного неба сфотографированы молотилка и группа работниц. Там, где год-два назад на бескрайней казахстанской степи росли травы, теперь крепнет крупное механизированное сельское хозяйство.

Отличный сельскохозяйственный пейзаж С. Раскина «Рисовые поля на Кубани»*. Снимок выразительно раскрывает тему освоения культуры риса на кубанских землях. Строгое сочетание линейных элементов композиции, светлые по тону пространства полей, прорезаемых каналами и частью затопленных водой, создают гармоничный рисунок.

Фоторепортаж отражает темы культурного строительства в стране, ее художественную и спортивную жизнь. Он пополняется снимками народных праздников, спортивных соревнований, смотров самодеятельных искусств («Русский танец»* Г. Петрусова). В праздничной пестроте красок, в движении, в быстро меняющейся обстановке события мастера фотографии тренируют свой глаз, выбирают выразительные кадры («Праздник в украинском селе Рички» * Н. Козловского).

Как на протяжении всей истории советской фотожурналистики, так и теперь постоянная ее тема — боевая учеба и жизнь Советских Вооруженных Сил («Вечером на аэродроме»* и «В полете»* Ю. Скуратова).

Фоторепортаж знакомит читателей с работой советских научных экспедиций. Современная техника позволяет выполнять хорошие снимки не только фотографам-профессионалам, но и любителям — участникам путешествий: они выступают авторами многочисленных снимков, печатающихся в газетах и журналах.

О возможностях современной фотографии в показе экспедиционного быта в сравнении с недавним еще временем можно судить по альбому «В центре Арктики»[1]. Автор снимков

[1] «В центре Арктики». Фотографии Я. Рюмкина, изд-во «Правда», М., 1955.

С. Раскин. Рисовые поля на Кубани. 1948







Л. Доренский. Ночная уборка хлеба на целинных землях Казахстана. 1955

Я. Рюмкин подробно показал в черно-белых и цветных фотографиях жизнь покорителей Арктики, участников дрейфа станций «Северный полюс-3» и «Северный полюс-4». Фотографу удался показ обыденности жизни экспедиции. «...В этой обыденности,— правильно отмечает во вступлении к альбому писатель Б. Полевой,— разгадка неизменных успехов советских исследователей, покоряющих Арктику, продолжающих вырывать у нее тайны».

Воспитанные нашей печатью, фотокорреспонденты, фотохудожники стремятся к всестороннему показу советских людей, их труда, жизни, культуры. Изображение человека, раскрытие его характера, душевных качеств во всех проявлениях деятельности, показ новых отношений, сложившихся и складывающихся между людьми в социалистической стране, всегда составляли и составляют содержание советского реалистического искусства. Нельзя упрекнуть фоторепортаж послевоенных лет в отходе от этой центральной темы искусства. В многочисленных репортажных снимках повседневно отражается жизнь трудящихся нашей страны.

Г. Петрусов. Русский танец. 1947



Вместе с другими жанрами журналистики фоторепортаж выполняет роль пропагандиста трудового опыта, новаторских начинаний и достижений в промышленности, сельском хозяйстве, технике, науке. Но советская фотография в последние годы слабо показала жизнь советского человека. И не только потому, что техника цветной фотографии еще не всегда справляется с художественной стороной подобных съемок. Мало и черно-белых снимков, посвященных советской семье, таких снимков, в которых эмоционально передавались бы душевные достоинства, типические черты характера простых людей труда, повседневно создающих материальные и духовные ценности.

Одну из главных причин неудач, постигавших фотографов в показе советского человека, надо искать в ложном понимании реализма, который долгое время господствовал среди части работников искусств и нашел свое отражение в практике художников-фотографов. В фоторепортаже нередко отдавалось первенство внешней, показной стороне жизни человека, а не раскрытию его душевных черт, проявляющихся в обычной обстановке труда и быта, среди товарищей или в кругу семьи. Непременно лучшие костюмы, на груди — знаки всех наград, конечно, разукрашенный уголок цеха или празднично прибранная квартира— подобные условия съемки как обязательные фотограф предусматривал еще до знакомства с героями будущих снимков.

Это уже настраивало на заданную схему шаблонного построения кадра. И как бы технически искусно ни была выполнена съемка, натянутость в позах, выражениях лиц, во взаимоотношениях фотографируемых людей, оказывающихся в непривычной обстановке, лишали снимки убедительности, черт того самого реализма, которому на словах якобы следовали фотографы и редакторы. Подобные явления пагубно проявлялись в живописи и других искусствах.

Направляемые Коммунистической партией, советские художники и писатели за последние годы добились поворота на путь подлинно реалистического, жизненного искусства. Такой поворот заметен и в фоторепортаже и в различных жанрах художественной фотографии.

Развитие журнальной фотоиллюстрации в послевоенную пору характеризуется не только увеличением количества печатающихся снимков, но и бóльшим разнообразием их тематики.

Значительно чаще фотокорреспонденты выступают теперь в соавторстве с писателями и очеркистами.

С каждым годом журналы отводят заметно больше места на своих страницах фотоочерку. Черты этого жанра фотожурналистики определились еще в тридцатых годах. В отличие от серии, где снимки тоже объединены темой, в хорошем очерке фотографии сюжетно связаны одна с другой, они последовательно раскрывают тему. Без ущерба для очерка снимки нельзя ни выбрасывать, ни менять местами. Снимки сопоставляются, они выявляют контрасты, позволяют читателю проводить сравнения, вызывают ассоциации. Эти достоинства и делают фотоочерк живым, острым, содержательным. Вместе с тем автор фотоочерка заботится о разнообразии композиции снимков, чтобы зрительно один кадр не повторял другого. Живая форма очерка—последовательная съемка человека или группы людей, наблюдающих за каким-либо событием. Таков фотоочерк О. Кнорринга «Репортаж со стадиона «Динамо»*.

Фотоочерки нередко раскрывают большие публицистические темы, такие, например, как братство и дружба советских народов. Эту тему отражает фотоочерк Л. Данилова «Свет

Н. Козловский. Праздник в украинском селе Рички. 1952



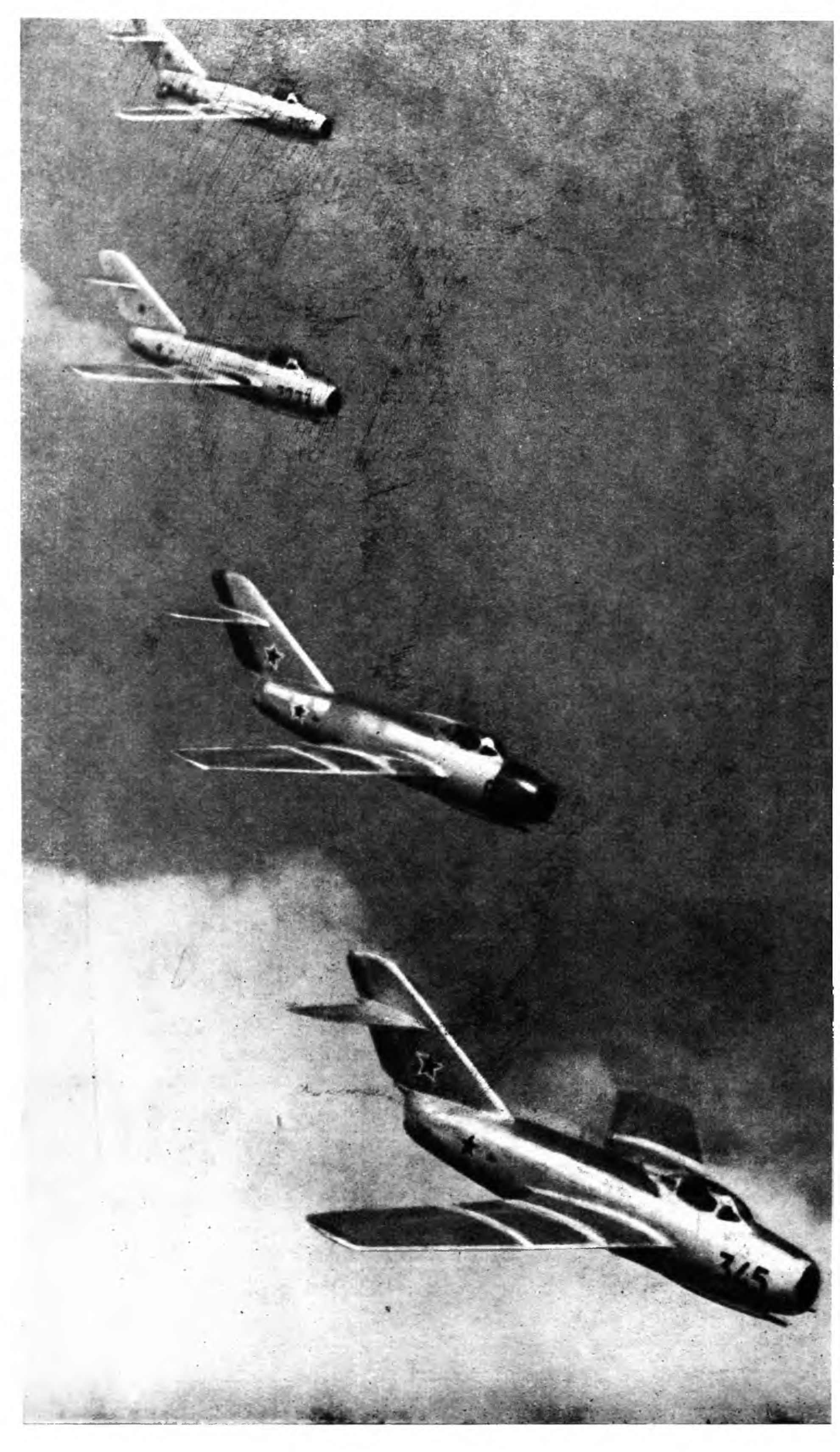
Ю. Скуратов. Вечером на аэродроме. 1955

дружбы». Снимки очерка посвящены пуску электростанции, построенной на границе трех республик — Белоруссии, Латвии и Литвы—на озере Дрисвяты.

В журналах напечатано немало удачных фотоочерков, рассказывающих о судьбе людей. Фоторепортеры идут как бы по следам героев задуманного очерка, сопоставляя снимки, показывающие жизнь и деятельность их в прошлом, со снимками, сделанными спустя известное время.

Так читатели увидели в фотоочерках участников Отечественной войны — защитников городов-героев, партизан, женщин-летчиц — в их новой, мирной деятельности. Фотографы остроумно используют архивные снимки.

Например, находят фотографию группы колхозных ребят, выполненную еще до войны. Едут в деревню и, разыскав «героев» этого снимка, уже взрослых людей, фотографируют их снова, каждого в рабочей обстановке или в быту. Получается очерк о судьбе, культурном и духовном росте людей.



Ю. Скуратов. В полете. 1955

За последние годы стало заметно больше творческого задора в репортажных фотоочерках. Например, в журнале «Огонек» был напечатан коллективно выполненный несколькими фотографами интересный очерк «Вокруг мяча» (о футбольном матче), веселый репортаж киевского фотокорреспондента Н. Козловского «Охота пуще неволи» на тему из жизни охотников с текстом писателя Остапа Вишни, недавно скончавшегося. Журнал поместил несколько сатирических фотоочерков (О. Кнорринга, С. Фридлянда и других), высмеивающих отрицательные явления быта. Фотоочерк приобретает «боевые» черты, присущие оперативным жанрам советской журналистики. Живые короткие фотоочерки стал помещать на своих страницах журнал «Советский Союз».

В 1957 году, после пятнадцатилетнего перерыва, возобновилось издание журнала «Советское фото». Этому журналу, органу Министерства культуры Союза ССР, предстоит помогать творческому сплочению коллектива работников художественной фотографии и широких кругов советских фотолюбителей.

Все чаще и чаще читатели газет и журналов встречают снимки с короткой ссылкой к ним: «Фото автора». Писатели, литераторы, авторы корреспонденций и очерков выступают в роли фотографов.

Это не новость в нашей фотографии. Один из очеркистов поры первой пятилетки, писатель В. Ставский, еще в 1931 году занимался фотографированием. «В работе очеркиста,— говорил он,— фотоаппарат незаменимый друг и помощник. Он фиксирует то, что тебе особенно дорого и нужно»[1].

Занимались фоторепортажем Илья Ильф и Евгений Петров. Снимки Ильфа, привезенные из путешествия по Америке и иллюстрировавшие очерки писателей, в свое время вызвали большой интерес. Это были скорее черновые «фотозарисовки», путевые наброски для памяти.

Авторы не заботились о композиции кадра, их привлекали иногда характерные мелочи, детали, уличные сценки. Собранные же вместе, эти фотографии составили занимательный фоторассказ о городах и дорогах Америки, о встречах с американцами.

Зорким, острым наблюдателем, свободно владеющим фотокамерой, показал себя Илья Эренбург.

Участник и свидетель борьбы испанского народа за свою свободу в 1936—1938 годах, Эренбург не только писал статьи, очерки и корреспонденции о событиях в Испании, но и много фотографировал. Его снимки печатались в журналах, альбомах, посвященных борьбе с фашистами в Испании.

В своеобразном жанре написана и издана его «фотокнига» «Мой Париж» (Изогиз, М., 1933). Снимки для книги выполнены при помощи бокового видоискателя. Это приспособление позволяет фотографу наблюдать и снимать сцены, будучи обращенным лицом совсем в другую сторону. Фотографируемые и не подозревают, что именно их собираются запечатлеть на пленку. Съемка с боковым видоискателем застает людей такими, какими они не бывают, когда видят направленный на себя фотоаппарат.

«В своих путешествиях я не расстаюсь с «Лейкой»,— рассказывал Эренбург.— Фотографии заменяют мне блокнот, помогают вспоминать события, детали встреч, разговоров. Иногда эти же фотографии являются иллюстрациями в моих книгах...

[1] Журнал «Советское фото», 1934, №2, стр. 26.



Н. Капелюш. **После десятилетки.** 1954

В книге «Мой Париж» я преследовал другие цели. Там я был занят больше разрешением фотографических заданий. Литературный текст играет в этой книге второстепенную роль... Мне захотелось снять Париж таким, как я его чувствую...»[1].

В парижских фотографиях писатель показал быт кварталов, населенных мелкой буржуазией и рабочими. Он не заглядывал в квартиры. Видоискатель останавливался только на уличных сценках, на типичных мелочах жизни, у съестных лавок и кафе, на тротуарах и в тщедушных скверах. Книга вышла спорная. Уж очень узким оказался «угол зрения» у бокового видоискателя! Снимки показали закоулки французской столицы тридцатых годов. Но писатель к этому и стремился. Он достиг своей цели. «Получилась лирическая книга с грустью, с легкой улыбкой, с радостью на границе грусти»,— писал автор о своей книге.

И. Эренбург много фотографировал во время своих последующих поездок по странам Европы.

С выпуском удобных портативных фотоаппаратов, снабженных светосильными объективами, и негативной пленки высокой чувствительности фотография становится заметно доступнее журналистам и писателям. Техническое снаряжение не обременяет их. Доступной для путешествий стала и цветная съемка. Наиболее сложный, позитивный процесс проводится в лабораториях, по приезде домой.

Слова «Фото автора» можно часто встретить под снимками в иллюстрированных журналах. Поэт и очеркист Николай Грибачев, журналист Евгений Рябчиков и многие другие литераторы уверенно совмещают в путешествиях две корреспондентские специальности.

Все заметнее и другое явление: берутся за перо фоторепортеры. Они выступают авторами информационных заметок и очерков. Начало этому было положено еще в годы первой пятилетки. Но мала была литературная подготовка большинства фотографов. Теперь такое совмещение специальностей наблюдается все чаще.

Не всегда в авторе текста и фото доминируют черты фотокорреспондента. Известный режиссер и оператор документальной кинематографии Р. Кармен, будучи еще фоторепортером, в конце двадцатых — начале тридцатых годов все чаще стал выступать автором расширенного текста к своим фотографиям. Работая в кино, он часто давал и фоторепортажи, снимал фотоочерки; Кармен написал несколько книг — путевых очерков, иллюстрируя их своими снимками.

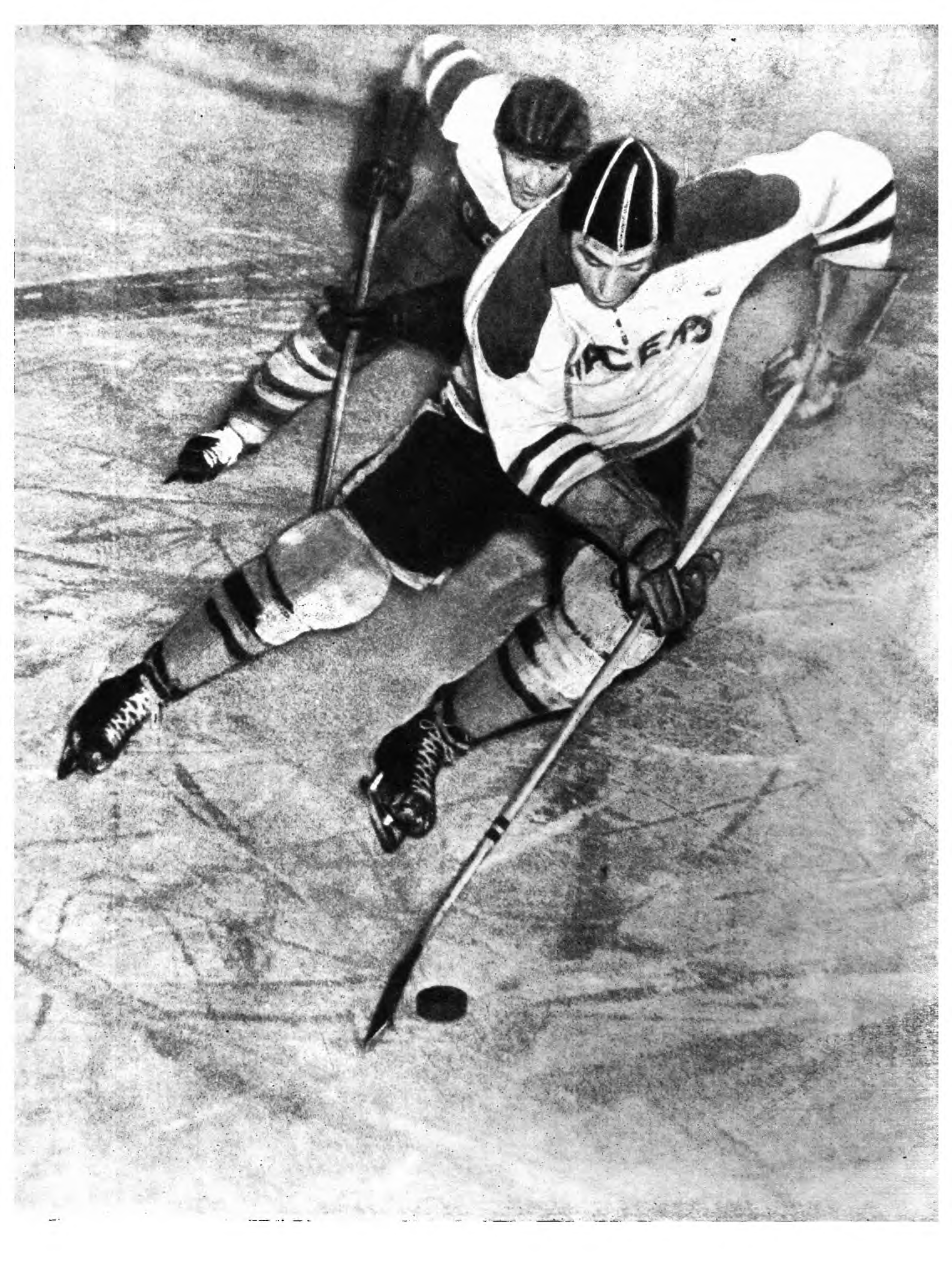
Навыки литературные и фотокорреспондентские сочетаются в работе Н. Драчинского. В сороковых годах он был литературным сотрудником, затем несколько лет занимался фоторепортажем, теперь его снова все чаще занимает литературная сторона корреспондентского труда, но и снимки, сопровождающие текст, выполняются им на профессиональном репортажном уровне.

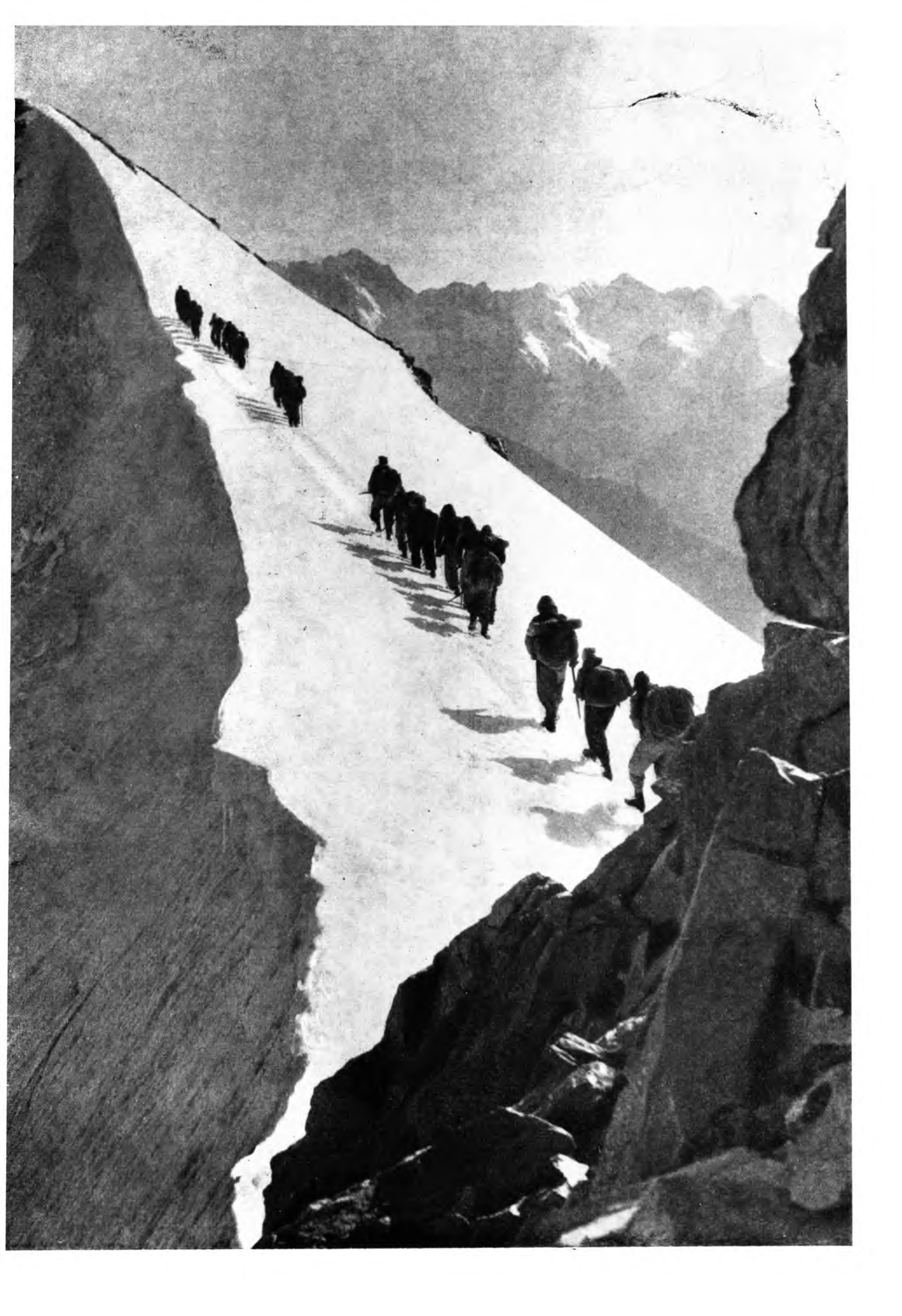
«Совмещение специальностей» в корреспондентской работе — явление закономерное. Размах, какой принимает иллюстрационное дело, будет и дальше помогать сочетанию литературного и фотографического репортажа. Читатель газет и журналов хочет узнать о событии и одновременно увидеть его. Совершенствующаяся техника идет навстречу этим устремлениям читателей.

---

[1] «О «Моем Париже». Из высказываний Ильи Эренбурга, журнал «Советское фото», 1939, № 4—5, стр. 34.

О. Неелов. Хоккей





Читатель, зритель хотят видеть документы события как можно скорее. Этому служат и печать, и радио, и телевизионные передачи. С введением в практику фотокорреспондирования дорожных переносных аппаратов для передачи изображений по телеграфу фоторепортер тотчас после съемки, проявив пленку и напечатав снимки, может отослать «по проводам» в редакцию один-два кадра хроники. Информационнсcть больше всего ценима в таких фотографиях.

Обязательно ли эти снимки должны быть отмечены чертами художественности? Конечно, нет. Многообразные формы репортажа все более обособляются в самостоятельные жанры. Фотографы-репортеры могут выступать как художники в отдельных своих работах. Фоторепортаж по-прежнему служит верной школой советским фотохудожникам. Но задачи и методы репортажа уже нельзя теперь отождествлять с задачами и методами художественной фотографии.

Мастерство фотокорреспондента проявляется прежде всего в том, что из событий, явлений, фактов он отбирает самое важное и интересное, имеющее политическое и общественное значение.

Фоторепортер, бесспорно, должен иметь необходимую художественную подготовку, уверенно использовать изобразительные средства фотографии — черно-белой или цветной. Однако журналистский опыт, навыки репортажа, оперативность еще более важны в его повседневной работе для печати. Понятие же фотоискусства, художественной фотографии более широкое, чем фоторепортаж.

Фотографией как искусством может заниматься и фоторепортер, и фотограф-профессионал, и фотолюбитель, не связанный с работой в печати.

После Великой Отечественной войны стало быстро увеличиваться в стране число фотолюбителей.

Во многих городах существуют объединения фотолюбителей при Дворцах культуры и клубах. Одно из таких объединений — при Выборгском Доме культуры в Ленинграде. Члены этого клуба фотолюбителей сотрудничают в печати, фамилии их можно увидеть под экспонатами выставок фотографии.

Очагом культуры художественной фотографии можно назвать один из старейших кружков Москвы — Кружок художественной фотографии Дома ученых Академии наук СССР. Этот кружок устраивает традиционные отчетные выставки работ фотокружковцев и тематические выставки.

Одобрительные отзывы печати вызвала состоявшаяся в конце 1955 года выставка снимков московских фотолюбителей-актеров. Пятьдесят авторов показали 350 работ. Портреты театральных деятелей, сцены из спектаклей, интересные моменты репетиций и работы над ролями выдающихся артистов, жанровые сюжеты, снятые за кулисами,— вот что составляло основной раздел выставки. На выставке была серия снимков, посвященных поездкам московских артистов к новоселам на поднятые ныне целинные земли; фотолюбители показали встречи театров со зрителями в подшефных воинских частях. Большой раздел на выставке был отдан снимкам актеров-туристов и снимкам, выполненным во время поездок артистов в зарубежные страны.

В 1956 году в Москве состоялась выставка фоторабот двух артистов-фотолюбителей: Н. Акимова, народного артиста РСФСР, и Л. Жданова, солиста балета Большого театра. Многие фотографии их заграничных путешествий отличаются большой живостью.

В. Руйкович. Восхождение на вершину Курмыча. Центральный Кавказ. 1950

10 Зак- 278



начала матча 5 минут

Нападающий в штрафной площадке

Игра начинает обостряться

Нужно бить!!!

Удар!

Куда он пробил?!

Мяч вышел на аут

Кто сел верхом на противника?

Прошло 25 минут игры

Бей! Бей!! Бей!!!

Вероятно, вы догадались: гол!

Куда он пошел?

Бросок в верхний угол...

. . . и мяч вышел на корнер

До конца матча одна минута

Репортаж вел Вадим Синявский

О. Кнорринг. Репортаж со стадиона «Динамо». 1948

Интересны были работы народного артиста СССР С. Образцова. Увлеченный фотографией, артист отдал ей долю своего таланта. Не только на выставке творчества фотолюбителей, но и на выставке художественной фотографии 1955 года, в которой участвовали профессионалы-фотографы, снимки С. Образцова привлекли к себе внимание посетителей. Артист и режиссер показал в своих фотографических работах ценное качество художника — умение видеть. В 1956 году вышла в свет изящно изданная книга очерков С. Образцова, посвященных поездке его в Англию[1]. Артист-литератор выступил и оформителем книги и автором фотоиллюстраций. Некоторые снимки — художественные этюды. Быть может, автор их не относит себя к поборникам фотографии как искусства и снимки служат ему только путевыми «фотозарисовками». Независимо от намерений автора лучшие его снимки, бесспорно, доказывают, что фотоаппарат в руках искушенного в искусстве и любящего искусство человека обращается в верный инструмент для создания эмоциональных, художественных снимков.

На развитии художественной фотографии и фотожурналистики в послевоенные годы отрицательно сказывалось отсутствие творческих организаций, которые объединяли бы усилия фотомастеров и направляли их работу. Отсутствие массовых обществ и объединений фотолюбителей также тормозит развитие фотографии как самодеятельного искусства.

Тем более важное значение приобретают выставки художественной фотографии. Каждая такая выставка — это веха на пути развития советского фотоискусства.

Советские фотомастера участвовали в послевоенные годы в нескольких международных выставках (в Бельгии, Египте, Югославии и других странах). В 1955 году была устроена выставка советской художественной фотографии в Будапеште (Венгрия). В следующем, 1956 году советские фотомастера участвовали в нескольких международных выставках фотографии: в Белграде и Новом Саде (Югославия), в Копенгагене (Дания), Эдинбурге (Шотландия), Ахмедабаде (Индия), Брюсселе (Бельгия), Бордо (Франция). Советские фотохудожники получили за свои снимки несколько наград. В городе Пескара (Италия) местным фотоклубом в 1956 году была организована персональная выставка работ В. Шаховского, в том же году в Будапеште состоялась выставка работ киевского художника-фотографа Н. Козловского. В семнадцати зарубежных выставках участвовали советские мастера в 1957 году, получив около двадцати наград. Не раз за эти годы была удостоена наград за высокие достоинства представляемых на выставке коллекций Фотосекция ВОКС.

Первая после окончания войны выставка фотографии в нашей стране была приурочена к тридцатилетию Советских Вооруженных Сил — это выставка «Великая Отечественная война в художественной фотографии» (1948). О ней рассказывалось уже в книге.

Важным событием в истории советского фотоискусства было устройство отдела цветной фотографии на Всесоюзной художественной выставке 1951 года. Цветная фотография самостоятельно вышла на суд зрителей. Знаменательно было и то, что впервые в экспозиции выставки советских изобразительных искусств на равных началах включалась фотография. Отдел цветной фотографии составили 165 работ 45 авторов.

---

[1] С. Образцов, О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон, «Советский писатель», М., 1956.

Такие снимки, как групповой портрет художников Кукрыниксов работы Д. Бальтерманца*, портрет академика М. В. Кирпичева работы Е. Элленгорна, пейзажи В. Шаховского «Дон меняет лицо»*, М. Редькина «В низовьях Волги» и каунасского фотографа П. Карпавичуса «Дождь прошел», городской пейзаж Л. Зиверта «Невский проспект вечером после дождя» *, жанровый снимок из быта украинской деревни С. Фридлянда «С добрым утром» — позволяли обнадеживающе говорить о цветной фотографии.

Выставка убедительно показала, что цветная фотография — многообещающая отрасль журналистики и искусства; отчетливо выявились, однако, и существенные недостатки ее развития.

В отзывах о выставке отмечалась тенденция некоторых мастеров подменить сильную сторону фотоискусства — достоверность — инсценировкой.

«Крупным недостатком многих работ, исполненных средствами цветного фото,— писала газета «Советское искусство» по поводу выставки,— является стремление их авторов к лакированной красивости»[1].

В рецензиях справедливо говорилось о том, что фотографы тяготеют к «фотокартинам», стремятся к свободе в выборе композиции, к созданию задуманного эффекта освещения и цветосочетания.

Такой метод допустим в фотографии. Мастера предупреждались, однако, что «этот вид искусства, закономерно завоевывая себе прочное место, никоим образом не должен подменять собою живой репортаж, а специфические приемы и методы создания таких произведений не должны распространяться на репортажные снимки»[2].

Как видно, порок черно-белой фотографии перешел и в цветную!

Разумные критические замечания не оказали, однако, заметного действия на практику работы редакций журналов и организаций, пользующихся цветной художественной фотографией. Метод создания фотокартин и этюдов по-прежнему переносили на фоторепортаж, продолжалось и увлечение «лакированной красивостью».

Следующая выставка цветной художественной фотографии, организованная, как и последующие, Министерством культуры СССР, состоялась в 1953 году. Она была обширнее: участвовало почти сто мастеров, экспонировалось больше трехсот снимков.

Но как мало было среди них зрелых работ! Слишком снисходительной оказалась отборочная комиссия. Много снимков, может быть, и небезынтересных по теме, оказались выполненными на низком техническом и художественном уровне, грубыми по цвету.

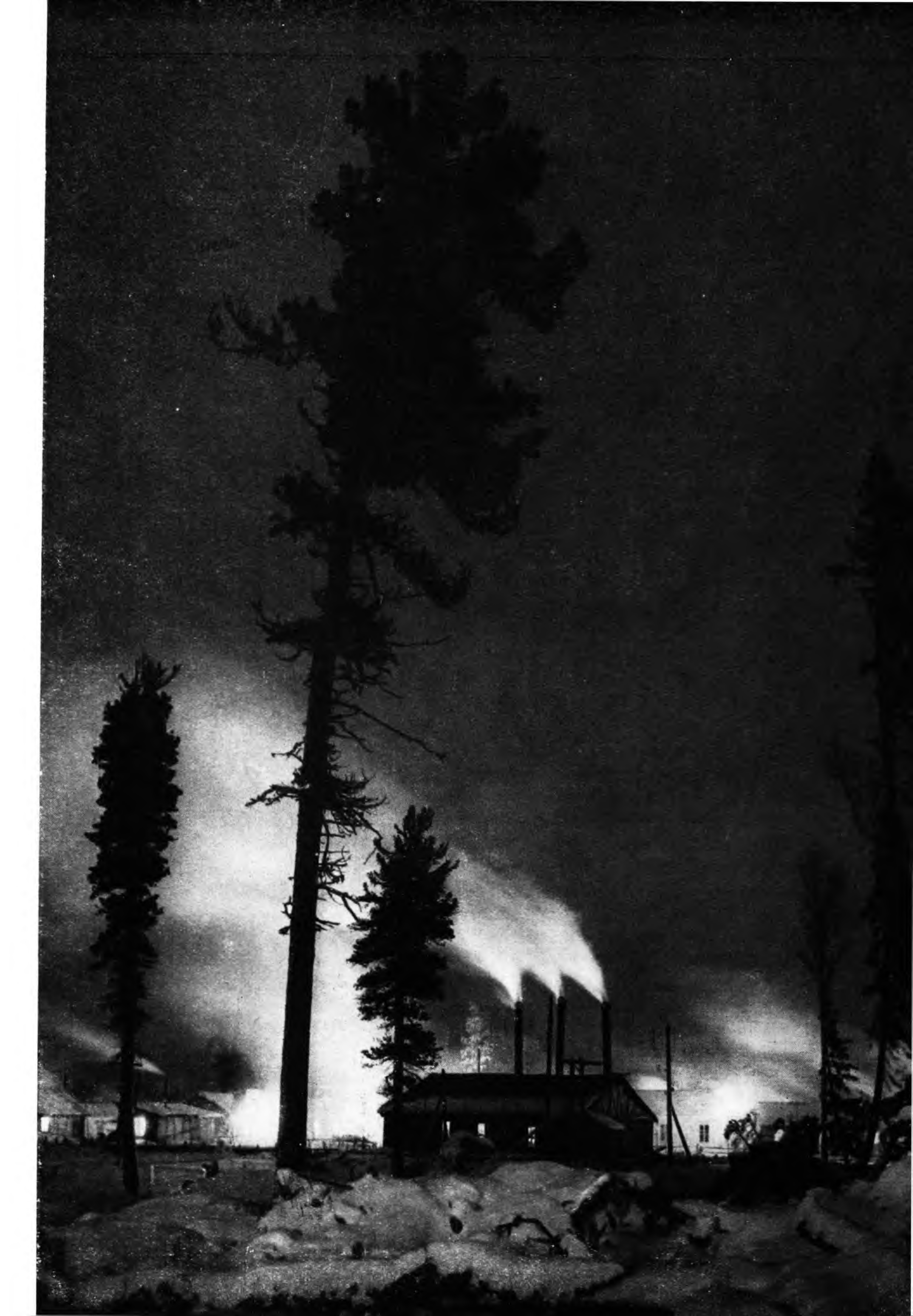
Останавливали внимание зрителей некоторые пейзажи, в частности «Весна»* М. Грачева и «Утро в горах Алтая» М. Савина. Были удачны три-четыре жанровых снимка. Цветная фотография приоткрыла свои возможности в спортивном репортаже (альпинистские сюжеты В. Руйковича, «Хоккей» и «Футболисты» В. Гребнева, «На ринге» В. Шаховского). Динамичен был снимок А. Морозова «В атаку» (сюжет из боевой учебы Советской Армии). Одесский фотограф Е. Шаер представил хорошо решенные в цвете портреты академика Филатова.

---

[1] «Больше внимания искусству фотографии», «Советское искусство» от 9 января 1952 г.

[2] Л. Дыко, В. Ломакин-Румянцев, Успехи и недостатки цветной фотографии, «Советское искусство» от 26 января 1952 г.

С. Фридлянд. Разбуженное Заполярье. Воркута. 1957



Не хватало передачи непосредственности, настроения, чувств в жанровых и репортажных снимках. Выставка 1953 года не столько обрадовала, сколько разочаровала. Зато следующая выставка цветной художественной фотографии, состоявшаяся в Москве в феврале 1954 года, была встречена с заслуженным одобрением.

В новой выставке участвовало 96 мастеров, экспонировалось около трехсот снимков. Организаторы учли просчеты предыдущей выставки, строже производили отбор. Среди участников значились и фотохудожники старшего поколения и начинающая молодежь — студенты Государственного института кинематографии.

На выставке 1954 года сильнее других жанров выступил пейзаж. Были представлены разнообразные уголки природы нашей родины. Заметно улучшились цветовые достоинства пейзажей. Фотографы прилежно учились цветосочетанию, избегали излишней пестроты, достигли успеха в передаче колорита.

На выставке выделялось несколько жанровых снимков, в их числе Г. Зельмы («Стихи любимого поэта» — юноша и девушка у пруда в парке, разукрашенном золотом осени), молодого фотографа Ю. Чернышева («Неотложная помощь» — картина из быта школьников).

Проблески новых успехов заметны были в немногочисленных портретах.

Лучше, чем в прежние годы, выступил цветной фоторепортаж. Были показаны удачные производственные этюды: В. Кузьмина («Машинист угольного комбайна»), А. Устинова («Розлив стали»), А. Узляна («Здесь делают сталь»). По-прежнему слабо отразила цветная фотография сельскохозяйственную колхозную тематику.

Бесспорно выше оказался общий технический уровень работ этой выставки. Видно было, что цветная фотография уверенно набирает скорость в своем движении вперед.

Три выставки — три отчета мастеров цветной фотографии за четыре года. Десятка два работ из нескольких сотен экспонатов по своей художественной ценности могли уже смело сопоставляться с акварелями. Немного? Вместе с тем много. Как не вспомнить еще и еще раз, что черно-белой светописи нужны были десятилетия, чтобы она смогла воплощать художественные замыслы мастеров. Техника фотографирования на трехслойном негативном материале позволила достичь художественных достоинств в несколько лет!

«Как и все пионеры нового дела, художники-фотографы похожи сейчас на разведчиков. Они прокладывают новые тропинки, они ищут выходов на большие дороги, они нащупывают границы своего искусства, устанавливают локтевую связь с соседями»[1],— так после одной из фотовыставок отозвался о труде фотографов, перешедших на съемку в цвете, очеркист и писатель, ныне покойный Бор. Горбатов.

«Разведка» продолжалась и продолжается теперь, спустя несколько лет. После трех отчетов цветной фотографии хотелось увидеть выставку черно-белой фотографии. Может быть, цвет в самом деле уже затмевает ее эстетические достоинства?

Такая выставка состоялась в Москве в 1955 году. Восемьдесят шесть авторов показали больше 230 работ. На выставке были представлены преимущественно московские фотографы, да и то далеко не все мастера черно-белой съемки. Выставка подтвердила, что одноцветная светопись по-прежнему дает больше простора творчеству художника, чем цветная. Лучшие экспонаты выставки радовали зрителя открытием подмеченных художниками новых черт, новых сторон, новых аспектов ви́дения жизни, природы, людей.

---

[1] Бор. Горбатов, Непризнанное искусство, «Литературная газета» от 23 февраля 1952 г.

Бесспорно сильнее, чем в цвете, выступил жанр портрета. Работы портретистов С. Иванова-Аллилуева, И. Мартова, Е. Бялого приоткрывали душевный мир человека, что еще так редко удается в цветной фотографии.

Превосходны были на выставке лирические пейзажи А. Скурихина («Золотая осень», «В лесу», «Березы», «В марте»), В. Шаховского («Утро»), Г. Липскерова («В тайге»), М. Ананьина («Зимнее утро», «Перед грозой»).

Много было показано снимков на индустриальные и сельскохозяйственные темы. Замечалась бóльшая легкость в воплощении технически трудных сюжетов по сравнению с подобными же снимками тридцатых и сороковых годов. Техника съемки продвинулась вперед. Вместе с тем бросалось в глаза однообразие манеры исполнения у авторов. Редкий снимок позволял отозваться с похвалой об искусстве позитивного процесса. Эта сторона техники остается по-прежнему слабой у большинства наших мастеров черно-белой фотографии. Им явно не хватает настойчивости в овладении позитивным процессом как процессом творческим.

Репортаж был бледно представлен на выставке черно-белых снимков. Стандартность композиции, увлечение инсценировками, сведение почти любой темы из трудовой и общественной жизни к съемке группы старательно расставленных людей заседающих, беседующих, откровенно позирующих на «производственном» фоне,— вот те изъяны фоторепортажа, которые дали о себе знать и на этой выставке.

В начале 1956 года секция фотокорреспондентов Центрального Дома журналистов в Москве устроила интересный творческий отчет: выставку работ московских фотокорреспондентов. Участвовал в этой выставке 51 человек. Они показали немногим больше 120 черно-белых снимков и 32 цветных.

Скромная выставка была знаменательна тем, что для показа отбирался преимущественно репортаж.

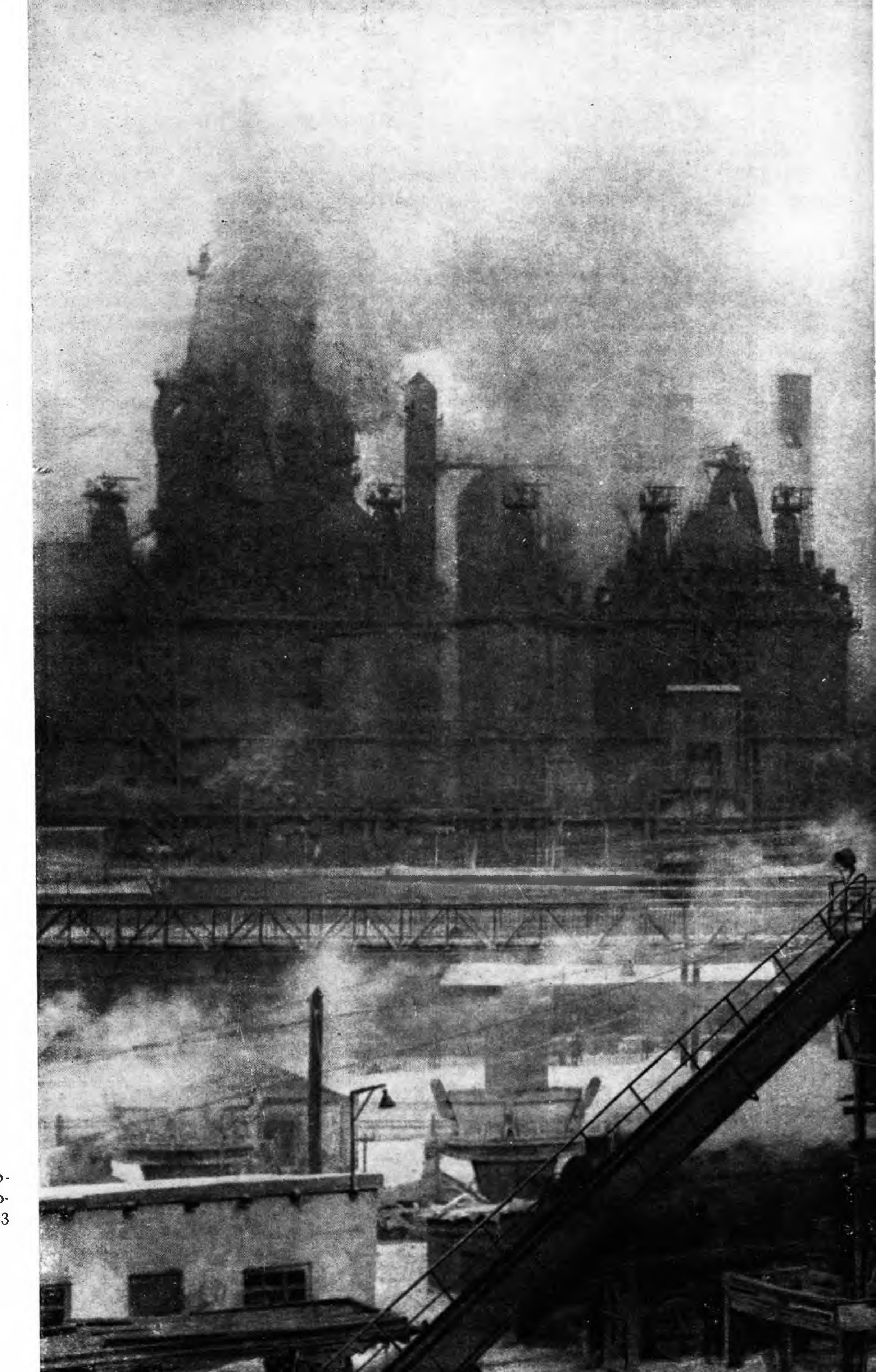
Чертами живого репортажа отличались снимки В. Егорова, В. Малышева, В. Savoстьянова, А. Устинова, В. Шаровского, А. Батанова, Л. Доренского, Э. Евзерихина, М. Озерского, Ю. Скуратова.

Лучшие снимки убеждали в том, что в фоторепортаж возвращается утерянная было простота.

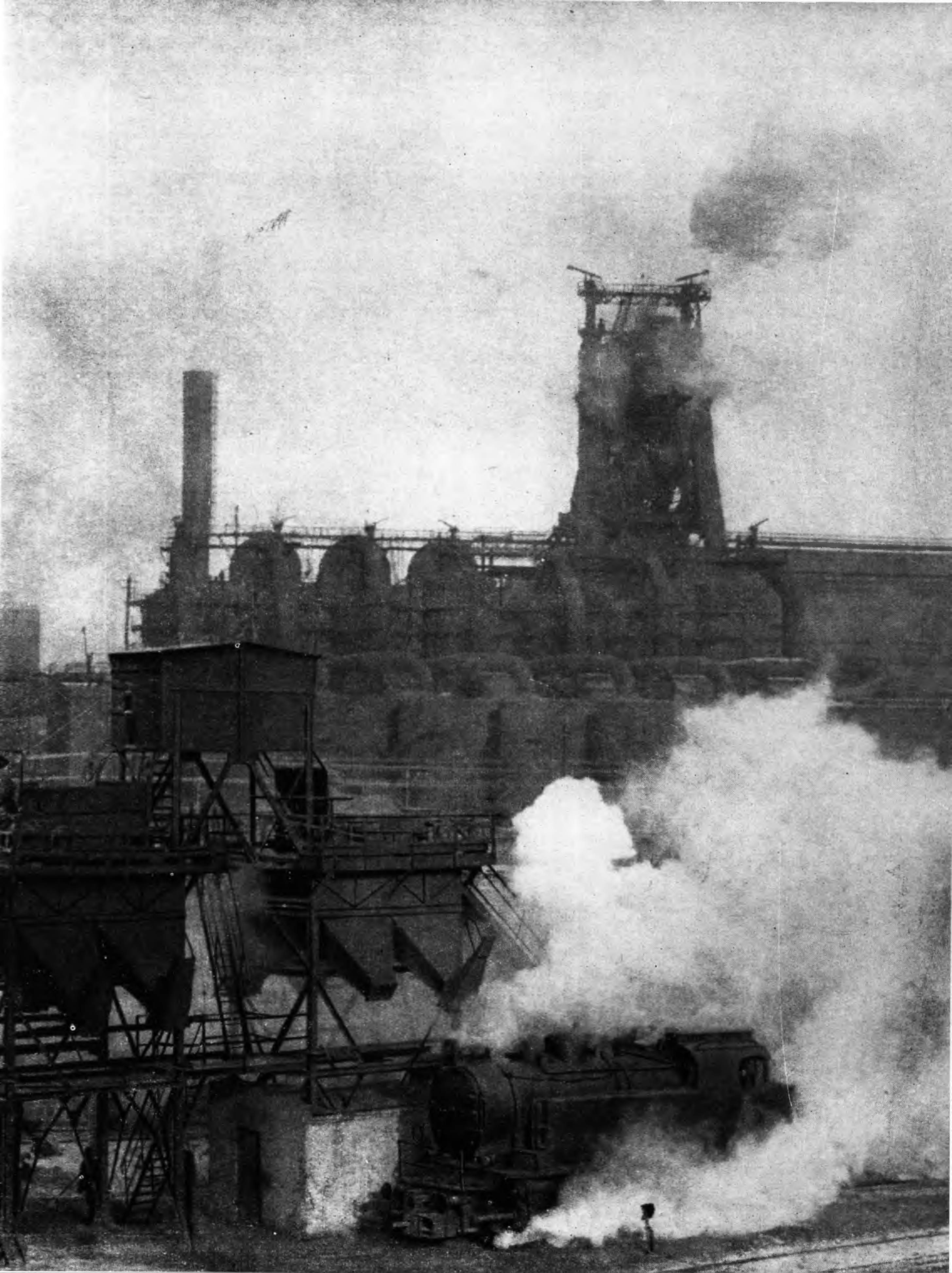
Выставку своих работ московские фотокорреспонденты приурочили ко времени работы XX съезда Коммунистической партии Советского Союза.

XX съезд КПСС вооружил советский народ решениями для дальнейшей борьбы за новые успехи в хозяйственном и культурном строительстве. В резолюции съезда по отчетному докладу Центрального Комитета указано на необходимость «теснее связать нашу пропаганду и агитацию с задачами создания материально-производственной базы коммунизма, обилия материальных и культурных благ, роста коммунистической сознательности граждан, покончив с чуждым творческому духу марксизма-ленинизма догматизмом и начетничеством».

Эти решения съезда относятся и к журналистике, а также к фотожурналистике — к мастерам фоторепортажа и художественной фотографии. Не подгонять явления жизни под умозрительно составленную схему, а выискивать в труде, в жизни народа интересные явления, показывать их и делать достоянием читателей газет и журналов. Следует помнить наказ В. И. Ленина: поменьше заниматься политической трескотней, больше внимания



Д. Бальтерманц. Магнитогорский гигант. 1953



уделять простым, из жизни взятым, жизнью проверенным фактам коммунистического строительства.

Чем больше углубляется журналистика в живую практику советских тружеников, тем больше помогает она партии. Это можно сказать и о фоторепортаже и фотоискусстве.

Для советского художника нет благороднее цели, чем служить своим творчеством родному народу. В партийном документе, статье Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», снова подчеркнуто значение ленинского положения о том, что литература и искусство являются составной частью общенародной борьбы за коммунизм. Чтобы быть на высоте требований времени, художники должны всегда жить интересами народа, отражать темы, взятые из кипучей действительности.

Фотоискусство и публицистический фоторепортаж должны стремиться к раскрытию больших мыслей и чувств даже в незначительных, казалось бы, сюжетах, выхваченных из жизни, а не отделываться показом протокольной стороны явлений.

Это еще в большей мере относится к тем фотографам, которые стремятся к художественному, образному воплощению своих замыслов.

Порой мастера фотографии слишком упрощенно понимают реализм в отношении своего искусства. Слишком часто темой, сюжетом оправдывают слабое выполнение снимков. Не используются все достижения техники современной фотографии в поисках новых изобразительных форм.

Во многих странах мира часть мастеров фотографии захвачена течением абстракционизма в искусстве. В снимках настолько деформируются признаки реальных предметов, явлений, человеческих лиц и фигур, что фотографии обращаются в трудно расшифруемые сочетания линий, пятен и причудливых форм. Иногда снимки остаются вовсе не доступными пониманию даже искушенных в фотографии людей, тем более они остаются не понятными рядовым зрителям. Это направление в буржуазном искусстве чуждо жизнеутверждающему советскому реалистическому искусству, которое стремится служить и служит широким массам зрителей.

Среди зарубежных фотомастеров немало художников, верных реалистическим основам искусства. Некоторые из них, может быть, излишне увлечены созданием «этюдов впечатления» импрессионистского толка. Над другими заметно тяготеет стремление к отвлеченной символике. Значительная часть фотографов-художников, особенно в Италии, очень интересно работает в «новореалистической» манере: они как бы выхватывают подсмотренные фотообъективом мимолетные сценки и картинки быта, иногда очень эмоциональные, много говорящие зрителям. Нельзя не заметить, однако, что снимки мастеров, работающих в этой манере, нередко оказываются наделенными назойливыми признаками натурализма. Как бы то ни было, эта очень близкая жизни разновидность реализма обогащает искусство фотографии.

В творческих исканиях и достижениях прогрессивных фотографов-художников зарубежных стран видны устремления, близкие и понятные советским фотомастерам. Поиски форм, которые позволяют правдиво и выразительно показывать средствами фотографии жизнь простых людей мира, с их радостями, горестями, надеждами, объединяют людей искусства всех стран. В работах многих зарубежных мастеров фотографии есть чему поучиться советским фотохудожникам.

Значительным событием в истории фотоискусства было устройство в Москве, в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, Международной выставки художественной

фотографии. Советские мастера фотоискусства и тысячи фотолюбителей имели возможность близко познакомиться с образцами работ молодых фотохудожников более чем тридцати стран пяти материков. Из трех тысяч снимков, присланных на конкурс, было отобрано и экспонировалось около тысячи работ. Выставка заняла два выставочных павильона Союза советских художников на Кузнецком мосту. Много споров возникало у стендов, где можно было увидеть и достижения реалистической фотографии, и снимки крайне формалистические.

Выставка показала, что современная фотография располагает таким богатством изобразительных средств, что талантливый молодой мастер может воплощать свои замыслы, не стесняемый уже техническими ограничениями.

Были на выставке работы, в которых авторы выказывали нескрываемое тяготение к живописной манере, особенно в пейзаже. Были очень тонкие по выполнению снимки, напоминавшие графические, карандашные листы.

Много было произведений, авторы которых, наоборот, очевидно, больше всего опасаются, как бы их не заподозрили в подражании другим изобразительным искусствам: они прибегают к рискованным ракурсам или показывают во всю силу способность фотографии выявлять фактуру, мельчайшие детали, подробности,— это было особенно заметно в некоторых портретах и жанровых снимках. Экспонаты, выполненные в разной манере, вполне уживались на стендах выставки.

Цветных снимков было выставлено мало. Занятия цветной фотографией еще не во всех странах доступны любителям светописи. Да и в художественном отношении эти занятия пока что, очевидно, дают меньше эстетической радости фотографам. Были удачные цветные работы на стендах Китая, Румынии, СССР и еще некоторых стран, в целом, однако, цветные снимки терялись и явно уступали по своим достоинствам произведениям черно-белой фотографии.

Жюри выставки присудило премии — золотые, серебряные и бронзовые медали и звание лауреатов художественных конкурсов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов сорока восьми участникам выставки, представителям следующих двадцати четырех стран: Австрия (2 бронз. медали), Аргентина (1 бронз.), Бельгия (1 серебр.), Венгрия (1 серебр., 1 бронз.), Вьетнам (1 зол.), Германская Демократическая Республика (1 серебр., 3 бронз.), Голландия (1 зол., 1 бронз.), Греция (1 бронз.), Индия (1 серебр.), Италия (1 зол., 3 серебр., 2 бронз.), Китай (1 серебр., 1 бронз.), Корея (1 серебр.), Польша (1 серебр., 2 бронз.), Румыния (3 бронз.), Сирия (1 бронз.), Соединенные Штаты Америки (1 бронз.), Союз Советских Социалистических Республик (1 зол., 2 серебр.), Финляндия (1 бронз.), Федеративная Республика Германии (1 бронз.), Франция (1 зол., 2 серебр.), Чехословакия (1 серебр., 2 бронз.), Швеция (1 серебр.), Югославия (1 зол., 1 серебр., 1 бронз.), Япония (1 бронз.).

Премии первой степени — золотой медали — удостоен Катерино Роже (Франция) за снимок «Ветка и девочка». В многоплановом снимке символически сочетаются весенняя ветка с почками, показанная на первом плане, с освещенной солнцем фигурой обнаженной девочки, видимой вдали, в комнате, куда ведет длинный коридор, занимающий средние планы снимка. Отличный по технике выполнения, по освещению, по передаче пространства, воздуха, этот снимок вызвал немало споров у посетителей выставки. Золотую медаль получил Дольф Крюгер (Голландия) за сильный репортажный снимок «После наводнения», изображающий

взволнованную мать с девочкой, широкими, скорее удивленными, чем испуганными глазами взирающей на картину стихийного бедствия.

Мирьяна Кнежевич (Югославия) награждена первой премией за безукоризненно выполненный тональный этюд «В царстве развлечений» (горы для катания в парке). «Новый урожай риса», удостоенный золотой медали снимок вьетнамского фотографа Чан Лой: птицы, порхающие над стеблями риса,— лаконичен по форме, изящен по выполнению. «Крещение в Абруццо», заслуживший высокой награды жанровый снимок Джузеппе Мёдера,—характерная работа реалистического направления итальянской фотографии.

Из советских молодых мастеров получил первую премию Игорь Петков за цветной снимок «Подруги»: беседа девушек на целине, в палатке, при свете керосиновой лампы. Задушевный снимок выполнен в коричнево-желтой цветовой гамме; он относится к лучшим жанровым цветным работам советских фотографов.

Два молодых советских фотографа-любителя удостоены серебряных медалей: Валерий Генде-Роте за пейзаж «Зима», сделанный в графической манере, и Анатолий Мукасей — за этюд «Дождливый день»: сквозь ветровое стекло автомашины, очищенное от дождевых брызг автоматом—«дворником», фотограф снял часть улицы с несколько «смазанным» изображением фигур прохожих. Остроумно выполненный снимок.

Советский стенд на выставке содержал несколько десятков работ почти двадцати молодых фотографов. Заметно стремление к острому вйдению жизни, к овладению искусством находить и запечатлять, делать эстетически ощутимым повседневное, может быть не замечаемое нами в окружающей жизни. Именно эта сторона мастерства долгие годы развивалась слабо в советской фотографии. Теперь молодежь смелее стала овладевать «искусством видеть». Все же надо признать, что творчество молодых советских фотохудожников было недостаточно полно представлено на Международной выставке и не отражало многих сильных сторон советского реалистического фотоискусства.

В 1958 году по решению Министерства культуры СССР в Москве открылась Всесоюзная выставка «Фотоискусство СССР», посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Тесная связь с жизнью народа, правдивое отображение богатства и многообразия жизни — вот требования, предъявляемые посетителями выставок, читателями журналов и газет к фотографическому искусству.

Большая творческая работа ждет советских мастеров художественной фотографии, вступившей в свое пятое десятилетие.



ОЧЕРКИ О ЖАНРАХ ФОТОГРАФИИ

МАСТЕРСТВО В ФОТОПОРТРЕТЕ



ервым жанром, в котором светопись заявила о себе как искусстве, был портрет. Изображения, получаемые в камере-обскуре на посеребренных пластинках, дагеротипы, выходили настолько изящными, что уже к пятидесятым годам прошлого века светописные портреты стали вытеснять из обихода миниатюры и акварельные портреты. Мокроколлодионный способ фотографирования, который сменил дагеротипию, дал возможность получать со стеклянного негатива сколько угодно изображений. В «карточках» на бумаге не было того изящества, что на дагеротипах, но вскоре техника позволила и этим способом достигать прекрасного качества изображений. Однако к концу прошлого века профессиональная портретная фотография оказалась вне пределов искусства: в подавляющем числе фотографических ателье господствовали ремесленнические стандарты.

В начале нашего века некоторые фотографы-профессионалы и любители художественной светописи противопоставили ремесленному шаблону искания новых форм фотопортрета. Они стремились к раскрытию внутреннего, духовного облика человека средствами художественной светописи. Жанр комнатного, камерного, психологического портрета стал притягивать к себе творчески работавших фотографов. Под этим влиянием складывалось мастерство советских фотопортретистов старшего поколения.

Прогрессивным было и другое направление в портретной фотографии конца прошлого — начала нашего века: съемки вне павильона, в условиях, приближенных к повседневной

жизни. Новатор фотографии А. О. Карелин в конце своей деятельности все чаще занимался портретной съемкой на воздухе. Его как художника занимали особенности фотографирования при естественном освещении. Шел по этому творческому пути и С. А. Лобовиков.

Впоследствии, в советское время, жанр репортажного портрета занял свое место в художественной фотографии наравне с жанром павильонного портрета. В середине двадцатых годов часть профессионалов-фотопортретистов уклонилась было в сторону декаданса.

Злоупотребляя мягкорисующей оптикой и световыми эффектами, портретисты получали снимки, в которых нарушалось сходство, исчезал рисунок; такие портреты оказывались чисто формальными этюдами.

Вокруг жанра портрета шли в ту пору горячие споры среди советских художников. Подобные споры велись и фотографами. Репортажный фотопортрет тогда еще не окреп. Искали критерий художественности в приложении к «станковому», «поставленному» портрету, выполняемому в условиях павильона, ателье. В обсуждении вопросов портретного жанра принимали участие видные деятели советского искусства. И, надо признать, это была полезная дискуссия, внесшая немало ясности в эстетические понятия портретной фотографии.

Поток фотокарточек, извергаемый ежедневно павильонами, даже если эта продукция восхищает заказчиков, исключался из поля внимания. Споры велись вокруг лучших портретных снимков.

Подробно обсуждалась проблема сходства. Исстари это одна из основных проблем портретного искусства. С развитием фотографии укоренилось мнение, что изобразительными средствами светописи легче всего передать сходство. Любители крайностей сомневались даже, следует ли теперь живописцам при наличии фотографической техники так стараться над достижением сходства. Конечно, если проблему сходства сводить к передаче внешней точности в облике лица, то фотография без труда достигает такой точности. Но как механический скульптурный слепок с лица никогда не станет произведением искусства, так и точная фотография не заменит художественной. В таких снимках нет самого существенного для искусства: жизни, одухотворенности. Фотография всей своей практикой доказывает, что она отступает от передачи подлинного сходства портретируемых людей, если только протокольно воспроизводит внешние черты.

...«Задача подлинного сходства в изобразительном искусстве вообще есть творческая задача; в фотографии ее т р у д н е е достичь, чем в живописи, как это ни странно звучит, именно потому, что фотограф имеет дело с секундами и долями секунды при съемке, что он не может дать требуемой для подлинного, жизненного, художественного сходства с у м м ы впечатлений иначе, чем особенно внимательным выбором освещения, положения модели, обработкой достигнутого результата» [1]. Так писал известный советский искусствовед А. Сидоров, подытоживая споры о вопросе сходства в фотографии.

Противники признания портретной фотографии искусством основным своим доводом считали то, что фотография не может дать сумму впечатлений, а ограничивается фиксацией единичного, случайного состояния человека. В другую крайность впадали

---

[1] А. А. С и д о р о в, Портреты А. В. Луначарского в художественной фотографии, журнал «Фотограф», 1926, № 9—10, стр. 8.



С. Иванов. Люди первой пятилетки. 1930

«друзья» фотографии, соглашавшиеся с этим доводом, но делавшие совсем иной вывод: они вообще отрицали проблему сходства как художественную. И, видя в фотографии «новое искусство эпохи», приглашали ее мастеров... вовсе не искать сходства, а, применяя ракурсы, необычное освещение, всякие ухищрения техники, производить свои эксперименты, «не считаясь с моделью».

Последующее развитие советской портретной художественной фотографии шло по пути реализма. Передача сходства остается для реалиста одной из задач портретного искусства.

В головном портрете фотографу-художнику легче уловить присущее человеку выражение лица, чтобы раскрыть характер и выявить душевные особенности портретируемого. В поясном портрете и портрете во весь рост лицо, оставаясь даже зрительным центром снимка, реже передает оттенки состояния человека; фотографу помогает «поза», то есть то положение, какое он придает фигуре портретируемого; выразительно может быть положение рук.

Фотографы создают и портреты-картины, где изображение конкретной личности наделяется типическими чертами, а снимок воспринимается как обобщенный образ.



М. Наппельбаум. Семья. 1934

Подобные вопросы примыкают к проблеме сходства. Они живо обсуждались фотографами в двадцатых годах, опыт тех лет близок и советским фотографам-портретистам наших дней.

Тогда же встал перед фотографами вопрос о красоте портрета. Как часто и теперь фотографы облегчают себе труд, фотографируя людей, наделенных внешне красивой, привлекательной наружностью. Ремесленники-профессионалы зачастую достигают красивости нещадной ретушью негатива и позитива. Цель достигается уверенно. Портрет нравится заказчикам. Однако в результате такого рода украшательства пропадают и внутреннее сходство и черты внешнего сходства человека. Приторно «красивые» портреты большинства витрин профессиональных фотографий никакого отношения к фотоискусству не имеют.

Выразительным и красивым в художественном отношении портретом может быть снимок человека, и не обладающего общепринятыми признаками красивости.

Наоборот, может отталкивать безобразной слащавостью и даже пошлостью «красивый» портрет. Подлинно художественный портрет дает зрителю радость открытия в изображенном человеке его душевного мира, раскрывает ту или иную сторону человеческой личности, позволяет по-новому увидеть черты характера с его интересами общественными и личными, с его духовной культурой.

Иные художники идут по пути приукрашивания, вводят в портрет всякие аксессуары, которые якобы делают изображение значительнее. Подгонка образа к схеме подрывает доверие к правде искусства.

Опыт изобразительных искусств, творчество реалистов убедительно свидетельствуют о том, что одаренный художник, пытливо, с любовью изучающий человека, распознает, находит и передает в портрете интересные черты, не прибегая к подгонке образа под заданную схему.

По своим изобразительным возможностям искусство фотографии, возможно, и уступает живописи или графике. Но фотограф-портретист, приступающий к созданию портрета как художник, не подменяет искусство ремесленнической легкостью технического воспроизведения внешнего облика человека.

В первые же годы развития советской портретной фотографии обсуждались принципиально важные творческие вопросы. Не все шло гладко в последующую пору. Профессиональная портретная фотография, к сожалению, остается до сих пор в плену ремесленнических навыков.

Творчески работающие портретисты создали, однако, ценнейшую галлерею работ, в которых—за десятки лет — запечатлели советских людей, представителей самых различных областей трудовой деятельности.

Революция внесла новые методы работы во все искусства, в том числе и в художественную фотографию. Искали новые формы павильонного портрета. Привыкшие к обстановке своих ателье, фотографы стали теперь чаще производить съемку в кулуарах съездов, конференций.

Так, например, работал М. Наппельбаум. Он выезжал на съемки с дорожной камерой 24×30 сантиметров, производил портретные и групповые снимки.

В январе 1918 года в конференц-зале Смольного он выполнил первый после Октябрьской революции фотопортрет Владимира Ильича Ленина* (стр. 15). Вот как вспоминает фотограф этот знаменательный день своей жизни:

«Сквозь узкие верхние окна проникал серый неактиничный мглистый свет петербургского дня... Пока я возился с аппаратом, товарищ Ленин не прекращал работы... Я стал изучать черты лица Владимира Ильича. С его губ не сходила еле заметная улыбка. Меня поражали в Ленине проницательный взгляд, почти неуловимая ирония в глазах, прекрасно развитый лоб большого ученого. Но я видел перед собой не только ученого и теоретика, но и вождя рабочих.

Я долго не мог сосредоточиться, найти нужную точку съемки. Я боялся трафарета. Мне хотелось запечатлеть на стекле живой, реальный образ гения пролетарской революции.

Товарищ Ленин продолжал работать, наклонившись над бумагами. Я воспользовался моментом и сделал съемку. Мне показалось, что снимок получился монотонный, не вполне удачный. Я попросил Владимира Ильича облокотиться на спинку кресла. Владимир Ильич терпеливо подчинился.

Неожиданно лучи заходящего зимнего солнца, проникнув в зал сквозь тусклые стекла окон Смольного, осветили лицо и голову Ленина... Желая уловить выражение глаз и освещение лица, я рискнул недодержкой — поторопился закончить съемку»[1].

Портрет удался. Если выполненные позже П. Оцупом портреты В. И. Ленина создавали образ Ленина — государственного деятеля, руководителя Советской России, то портрет работы М. Наппельбаума с проникновенностью раскрывал черты простоты и скромности великого борца за народное счастье. В этом портрете передано обаяние В. И. Ленина и особенно удачно, как ни в одном другом портрете, запечатлен выразительный, по замечанию А. М. Горького, «сократовский лоб» Владимира Ильича, показаны чуть прищуренные глаза с морщинками в уголках.

Первый фотографический портрет Ленина разошелся по всему свету.

М. Наппельбаум в годы гражданской войны и в последующее время создал большую серию фотопортретов деятелей Советского государства, культуры, искусства.

Особенность манеры М. Наппельбаума сказывается в приемах освещения. В лучших его работах мастерски применен свет, направленный на выделяемые в изображении участки. Все остальное обычно бывает погружено в тень. Этот прием позволяет автору дать психологическую характеристику фотографируемого. Портретист таким образом сосредоточивает внимание зрителя на лице или части лица, на руках, на повороте фигуры. Чтобы усилить динамику, а иногда, наоборот, чтобы внести равновесие в композицию, М. Наппельбаум вводит искусственно накладываемые на негатив мазки — акценты. Светлые акценты на фоне — резкие или мягкие, четкие или расплывчатые — оживляют «световой рисунок» портрета. Этот прием часто вызывал и вызывает обоснованные возражения: вмешательство кисти подрывает доверие к фотографии. М. Наппельбаум искусно работает со светом, и дополнительные светлые пятна — акценты — он вводит с осторожностью и должной мерой. Подражатели же его часто обращают этот прием в ремесленнический стандарт.

Примером снимка семейной группы работы М. Наппельбаума может служить «Семья»*. Снимок выполнен в середине тридцатых годов. Характерные для автора приемы явственно выступают в снимке: смягчение линейного рисунка, обобщение темных и светлых участков изображения, приближение условий ателье к комнатной обстановке, использование «световых пятен» на фоне и др.

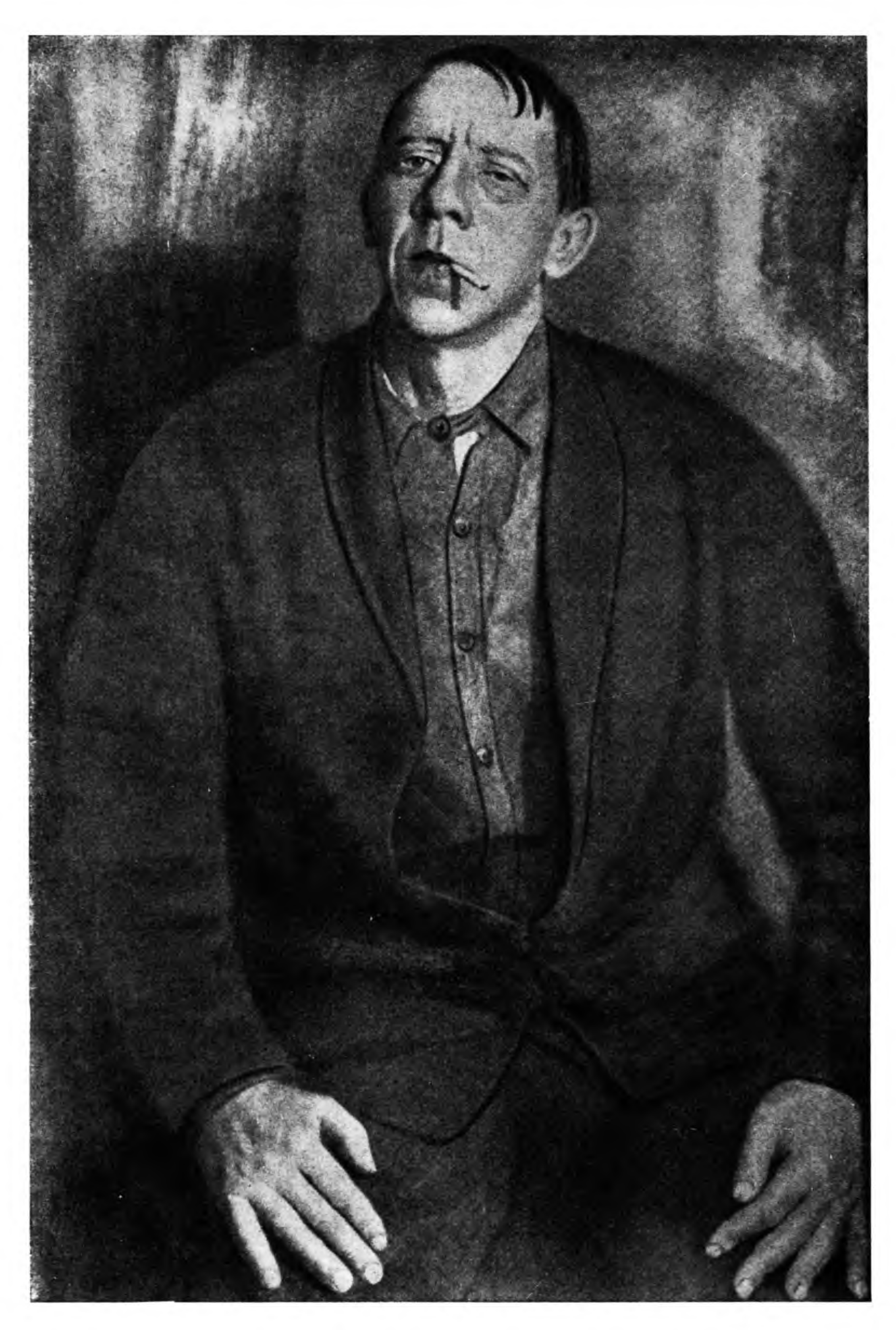
Один из лучших портретов М. Наппельбаума тех лет — «Художник Татлин»*. Экспрессивный, смелый и вместе с тем простой по композиции, этот портрет хорошо характеризует смелую манеру фотомастера. Очень выразительно показаны на снимке руки сильного человека, художника и архитектора.

М. Наппельбаум создал серию интересных портретов в годы после Отечественной войны, в частности артиста В. И. Качалова. В портрете балерины Галины Улановой по-новому использован эффект световых пятен на фоне. В 1946 году в Московском Доме ученых состоялась персональная выставка работ М. Наппельбаума — портретов людей советского искусства.

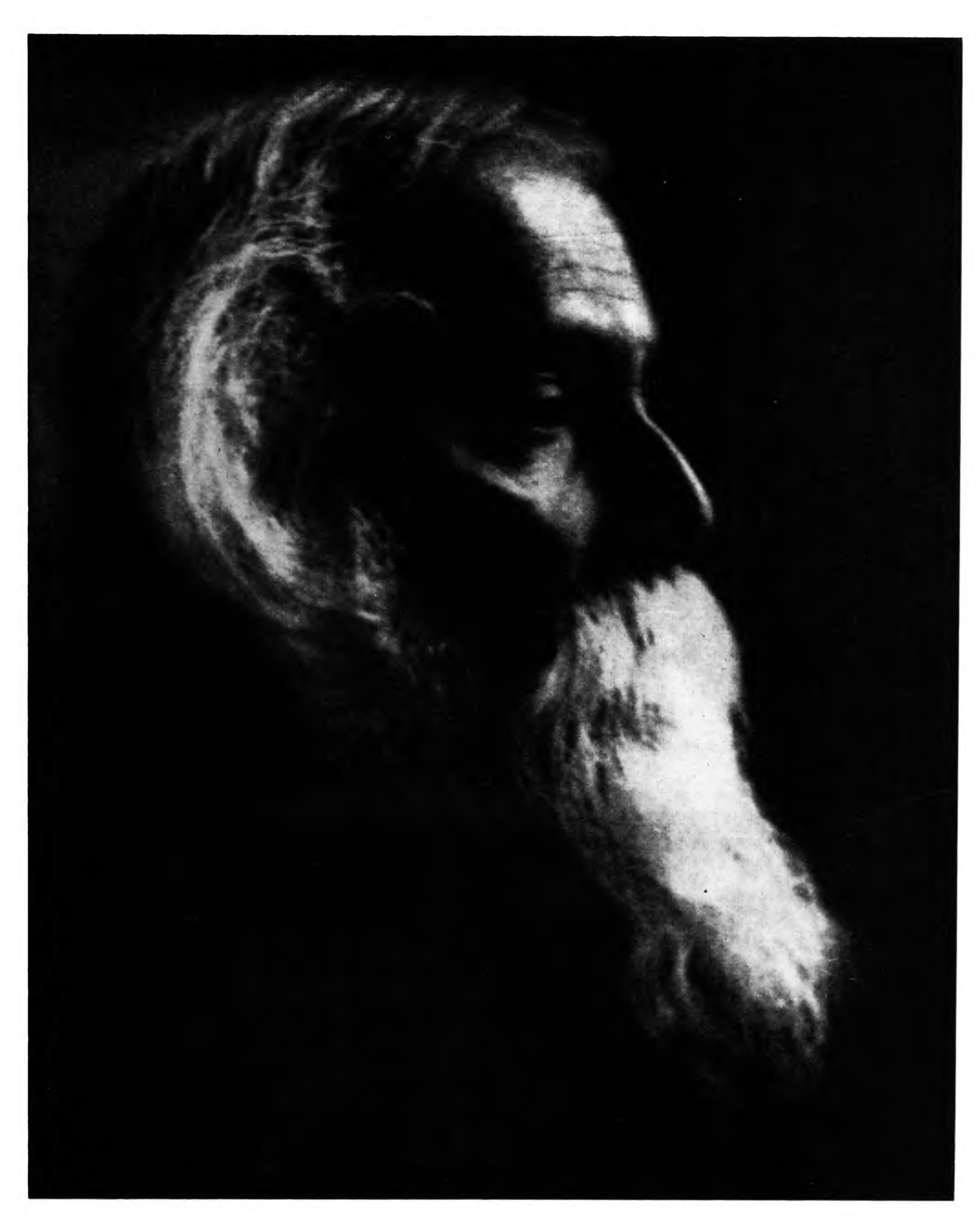
За свою более чем полувековую деятельность М. Наппельбаум вложил в отечественную портретную фотографию много труда и подлинно художнической любви к искусству.

---

[1] М. С. Наппельбаум, Встречи с Владимиром Ильичем, журнал «Советское фото», 1937, № 11, стр 3.



М. Н а п п е л ь б а у м. Художник Татлин. 1934



А. Штеренберг. Рабиндранат Тагор. 1930

К плеяде портретистов, которые вошли в советскую фотографию уже сложившимися мастерами, относится Е. Элленгорн. Его работам двадцатых годов свойственна импрессионистичность. Примером может служить портрет пианиста К. Н. Игумнова. Снимок лишен проработки деталей, выполнен мягкорисующей оптикой (она господствовала в профессиональной портретной фотографии той поры). Е. Элленгорн в последующие десятилетия много трудился как портретист. Он — пионер освоения техники цветного фотографирования на трехслойном негативном материале применительно к портретам. С юношеским темпераментом отдался старый мастер этой новой фотографической технике и создал интересную серию цветных фотопортретов советских ученых.

Портретисты-профессионалы в начальную пору развития советской художественной фотографии слышали немало упреков в том, что они, экспериментируя, не выходят из рамок жанра камерного портрета. Упреки слышались справедливые. Вместе с тем нельзя отрицать и того положительного, что вносили тогда художники-портретисты в искусство фотографии. Лучшие их работы на выставках вызывали похвалы за художественность выполнения.

А. В. Луначарский, пристально всматриваясь в успехи фотографии как искусства, посвятил ей ряд интересных статей и выступлений. В одной из статей, опираясь главным образом на достижения в жанре фотопортрета и отчасти фотопейзажа, он писал:

«Достаточно посетить любую хорошую современную фотографическую выставку, чтобы видеть, что фотограф может быть хорошим психологом и, как портретист, может выражать очень тонкие нюансы своего поэтического восприятия природы, может конкурировать с гравюрой и законченным рисунком, художественно вводя соответственные технические элементы в свое произведение...»[1].

Портретисты-профессионалы делали попытки создать в условиях ателье портреты-картины, в которых обобщенно давались бы образы рабочего или крестьянина. В павильонах ставили рисованные фоны: фабричные трубы с клубами дыма, клепаную стенку котла и т. п. Портретист подбирал соответствующий типаж; иногда натурщик-рабочий вооружался каким-либо инструментом.

Но такова природа фотоискусства: оно не терпит грубой инсценировки. Хотя отдельные этюды такого рода удавались, подобный метод не привился.

С художническим вкусом и тактом в 1929 году был выполнен портрет «Люди первой пятилетки»* ленинградским фотографом С. Ивановым. Автор этого снимка относится к советским фоторепортерам старшего поколения. Он еще фотографировал события периода гражданской войны.

С. Иванов участвовал в первой советской выставке фотографии 1924 года в Ленинграде и в последующих, ленинградских и всесоюзных фотовыставках. Его снимок «Люди первой пятилетки» был высоко оценен, хотя это «поставленный» снимок, выполненный с привлечением натурщиков. В портрете выразительно переданы лица, волевая целеустремленность; безукоризненно комбинировано освещение; одежда проработана в такой мере, что не заслоняет главного и дает представление о молодых русских рабочих нового, советского склада, вступающих в жизнь хозяевами ее; для них труд наполнился новым содержанием.

В 1930 году интересный «Портрет рабочего» создал А. Штеренберг. Снимок представляет собой крупно вписанную в кадр пластично изображенную голову. Приемом «лепки светом»

---

[1] А. Луначарский, Фотография и искусство, журнал «Фотограф», 1926, № 1, стр 8.

при помощи мягкорисующей оптики автор очень скульптурно моделировал объем и форму головы и лица. В портрете нет натуралистически выписанной фактуры кожи, хотя черты лица переданы довольно грубо. Это портрет человека физического труда, обобщенный образ русского пролетария, образ скорее символический, однако характерный для советского изобразительного искусства той поры.

Попытки воплощения в подобных портретах-картинах облика трудящегося человека не привели к большим удачам. Решение этой творческой задачи перешло к фоторепортажу, который дал большее количество ценных портретных изображений советского трудового человека, нежели павильонная фотография. Но, прежде чем рассказать о развитии жанра репортажного фотопортрета, отметим нескольких мастеров, которые тяготеют к портретной съемке в условиях, приближенных к условиям ателье.

Видный советский портретист, автор только что разобранного снимка А. Штеренберг. Еще в двадцатых годах А. Штеренберг выдвинулся как серьезный художник-фотопортретист. В 1924 году на фотовыставке в Москве он получил первую награду — почетный диплом. В годы первой пятилетки мастера увлек оперативный фоторепортаж. Способности художника проявились в различных жанрах. Он выказал большой вкус в пейзажных работах, блеснул техникой в нескольких художественно исполненных натюрмортах, умело применял свой опыт работы со светом в трудных условиях репортажных съемок. Участник многих выставок художественной фотографии на родине и за рубежом, А. Штеренберг не раз был отмечен наградами за свои снимки. В 1935 году за заслуги в области художественной фотографии он был награжден грамотой ЦИК Союза ССР.

Ярче всего творческое своеобразие А. Штеренберга сказывается в жанре портрета. Долгое время он создавал почти исключительно головные портреты, то есть заполнял кадр крупным изображением головы, лица. Овладение этой формой портретного жанра обогатило художника умением в человеческом лице находить отражение главных черт характера, содержание духовной жизни фотографируемого.

Из мастерской А. Штеренберга выходят «Скрипач», «Портрет матери» (1925), портреты Анри Барбюса (1927), Рабиндраната Тагора (1930), упомянутый выше портрет рабочего и др.

«Скрипач». Скупо очерченный профиль старого музыканта, искусно сфотографированного против света (прием «контражур»). В портрете нет ни социальной, ни национальной трактовки образа. Это сильный этюд, в котором, однако, отчетливее видны экспрессионистские признаки, нежели реалистические. Портрет Анри Барбюса — также профильный, выполнен в манере, близкой репортажной. Этот портрет — характеристика писателя-публициста, политического деятеля.

Рабиндраната Тагора* А. Штеренберг сфотографировал в дни пребывания знаменитого индийского писателя в советской столице. Портрет выполнен в трудных условиях бокового освещения. Фотограф не обыгрывал детали. Его манила цель показать голову мыслителя и поэта великого индийского народа. Художник, использовав при съемке подсветку сверху, тем самым выявил форму лба, показал седые пряди длинных волнистых волос. Скупым контрастным рисунком очерчен строгий профиль обрамленного седой бородой лица. Получился значительный портрет мыслителя и поэта Индии.

Серию интересных портретов А. Штеренберг создал в середине и конце тридцатых годов. В частности, портрет знаменитого английского театрального режиссера Гордона Крэга. Из работ Штеренберга послевоенного периода достоин быть отмеченным портрет



А. Ш т е р е н б е р г. Джамбул. 1940

скульптора С. Коненкова*, выполненный в присущей фотографу творческой манере: крупно показана голова, освещенная сбоку, очень пластично выявлена затененная часть лица, искусно дан рисунок руки скульптора.

К лучшим произведениям советского фотоискусства относится портрет казахского народного поэта Джамбула работы А. Штеренберга*.

Очень простой, реалистический портрет: погрудное изображение поэта, смотрящего в сторону зрителя. Вместе с тем — это цельный художественный образ, не измельченный назойливыми деталями. Автор достиг той простоты, которая всегда покоряет в искусстве.

Портрет Джамбула полон мягких рефлексов, придающих ему живописность. Обыграна декоративная ткань халата, что вместе с другими очень осторожно введенными деталями вносит национальный мотив в портрет. Устремленный вперед взгляд спокойных, много видевших глаз маститого старца усиливает эпичность образа. Орден Ленина, выступающий на ткани одеяния, как эмблема, связывает представление о поэте с советской эпохой, раскрепостившей творческий дух некогда угнетенного казахского народа.

Интересны обстоятельства создания портрета Джамбула. В рассказе о них А. Штеренберг раскрывает значение предварительной работы над замыслом в художественной фотографии.

«Если период вынашивания темы у художника или писателя ни в ком не вызывает сомнения, то в отношении фотографии на этот счет можно предвидеть некоторый скептицизм, — пишет А. Штеренберг. — Я беру на себя смелость сказать, что фотографический портрет создается не в несколько минут, а требует длительной подготовки, близкого знакомства с человеком, я бы даже сказал — вживания в его мир»[1].

Несколько лет образ Джамбула, по словам фотографа, ему «не давал покоя». И вот, наконец, представился случай побывать в Казахстане. Предварительно А. Штеренберг изучил все изображения казахского поэта, и у него родилась наметка будущего портрета.

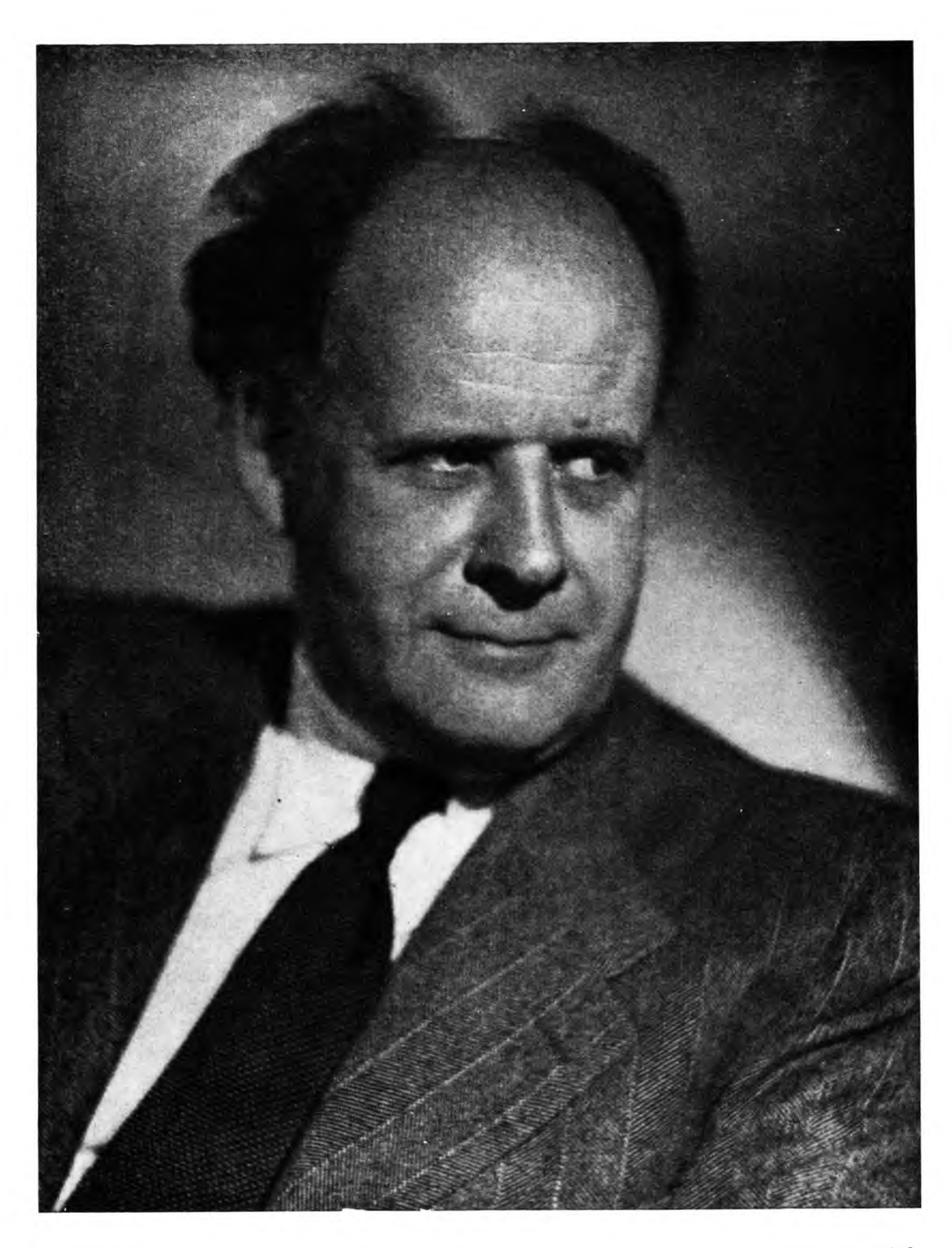
«...Джамбула я застал около его дома беседующим с колхозниками,—продолжает А. Штеренберг свой рассказ. — Невысокого роста старик, в обычной пиджачной паре — такой будничный, скромный... Признаться, в первую минуту меня охватило сомнение: выйдет ли тот портрет, о котором мечтал... Волнение мое усиливалось. Я почти не спал ночь и утром в пять часов уже бродил около дома Джамбула...». После двукратного осмотра комнат дома портретист выбрал, наконец, место для съемки, попросил убрать все лишнее, отобрал нужное: халат, лисью шапку и прочее. Наконец, настал час съемки. Благодаря тому что все уже было готово, а замысел созрел, фотограф работал с полным спокойствием, уверенно.

Как распространено мнение о случайности удач фотографов! «Творческие истории» лучших снимков, подобных разобранному портрету, убеждают в том, что вынашивание замысла — естественная подготовительная стадия в работе фотографа-художника.

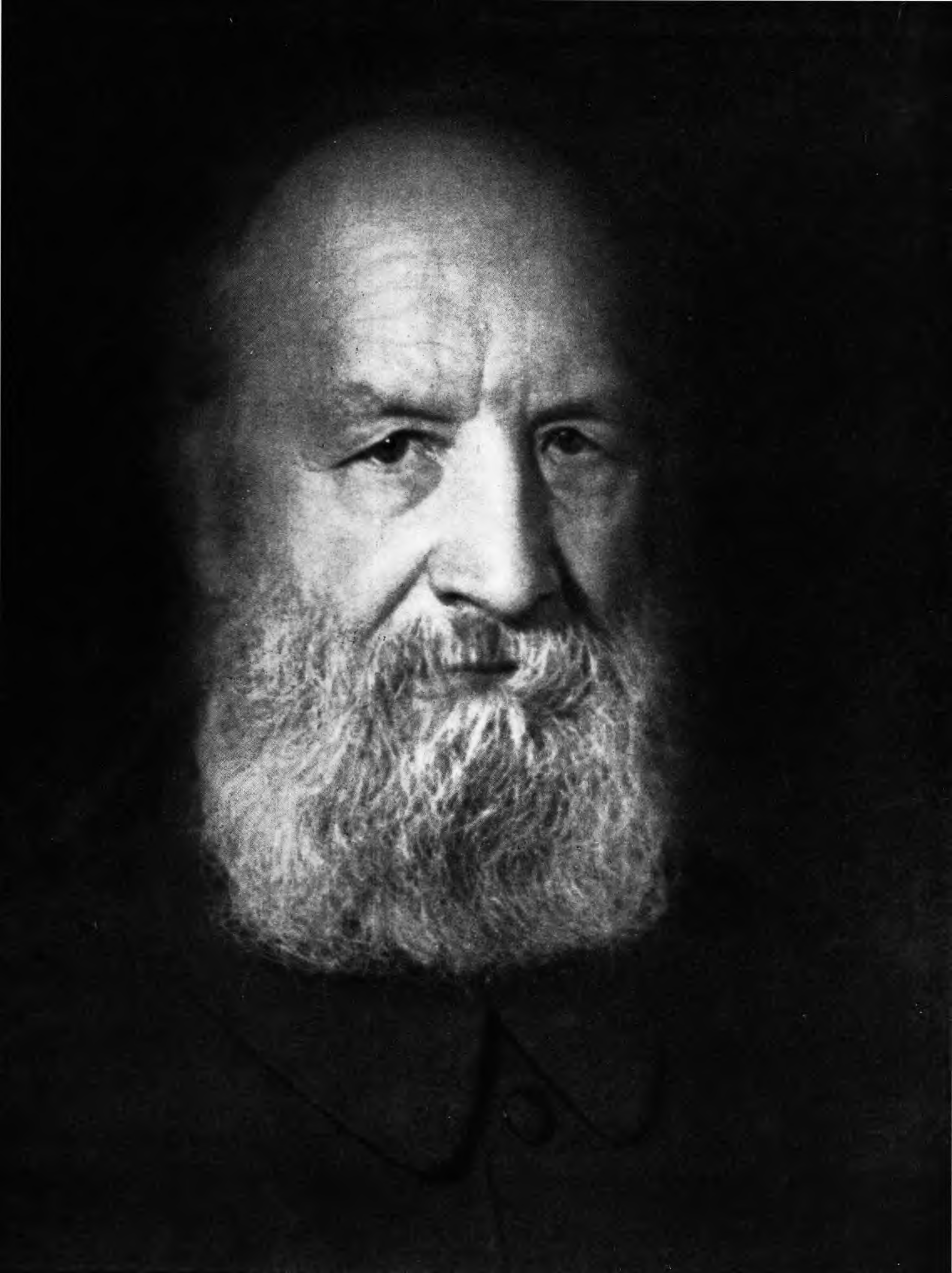
К фотомастерам старшего поколения относится также С. Иванов-Аллилуев. Он начал творческую деятельность как пейзажист в двадцатых годах. Несколько лет работал фотографом в киностудии. Знаток техники, Иванов-Аллилуев пытливо занимался творческими экспериментами, особенно в области освещения. Он пристрастился к портретному жанру, в котором показал себя сильным мастером.

---

[1] А. Штеренберг, Встреча с Джамбулом, журнал «Советское фото», 1941, № 1, стр. 14.



С. Иванов-Аллилуев. С. М. Эйзенштейн. 1945



Один из лучших снимков С. Иванова-Аллилуева — портрет кинорежиссера С. М. Эйзенштейна (1945)* — может служить образцом художественного портрета. Искусно использованное освещение создает экспрессивный рисунок светотени. Как бы осязаемый пучок света, возникая в правой стороне кадра, устремляется влево вверх; линии границ светового пятна почти перпендикулярны диагонали, в направлении которой расположено изображение; поворот лица в сторону светового пятна усиливает динамичность портрета.

В такой же манере выполнен С. Ивановым-Аллилуевым портрет кинорежиссера Всеволода Пудовкина.

С. Иванов-Аллилуев и А. Штеренберг — это мастера, связанные с работой для периодической печати.

Эта связь с печатью действует животворно на творчество мастеров портретного жанра.

К сожалению, собственно профессиональная портретная фотография в нашей стране не может похвалиться успехами творческого характера. Обслуживая миллионы людей, призванные прививать и воспитывать у клиентов добрый вкус,«бытовые фотографии» даже крупных городов в подавляющем большинстве находятся в плену ремесленничества. Редко-редко проявится творческое начало у иного фотографа из ателье. Отсутствие серьезного художественного руководства объединениями фотоателье привело к тому, что эта отрасль прикладного искусства оказалась вне искусства.

Даже в Москве лишь несколько мастеров фотографических ателье в лучших своих работах выступают как художники. Верна традиции художественности Ф. Наппельбаум. Как фотограф-портретист она формировалась под заметным влиянием своего отца, М. Наппельбаума. Заимствовав изобразительные приемы отца, она за годы работы приобрела много самостоятельного, создавая своеобразные по манере художественные работы. Одна из удач Ф. Наппельбаум — «Портрет артистки Леокадии Масленниковой». Черты внешней привлекательности в этом портрете сочетаются с тонко переданными в движении линиями рук и схваченной в несколько порывистом движении фигурой артистки.

Надо очень любить свое дело, чтобы в столь трудных ремесленнических условиях, в каких находится профессиональная портретная фотография, мастерам сохранить художническое отношение к труду, не поддаться рутине и показать, чего можно добиться при творческом подходе к съемке.

Плодотворно трудится в портретном жанре Г. Вайль. Его энергичная работа в портретной фотографии началась в тридцатых годах. Способный портретист внимательно присматривался к творческим приемам фотографов-художников, умело изучал их опыт. Он искусно улавливает характерное в выражении лица, в жестах, в излюбленных позах фотографируемых людей.

Уже тогда выполнял Г. Вайль портреты на вполне высоком уровне фотографической культуры. С годами рос его опыт. За два с лишним десятилетия Г. Вайлем создана большая серия портретов деятелей советской науки, техники, искусства, полководцев, офицеров и героев Советской Армии, новаторов производства.

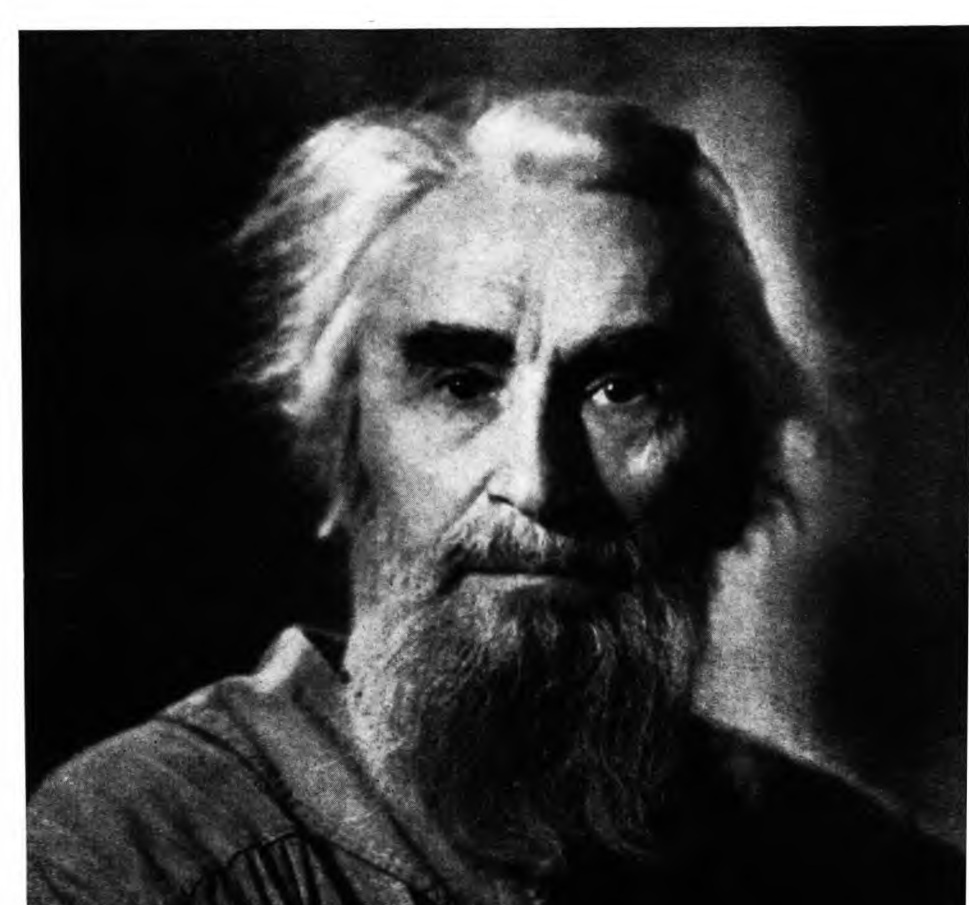
В 1945 году в дни юбилейной сессии Академии наук СССР в Большом театре была развернута выставка фотопортретов академиков работы Г. Вайля.

Известный советский живописец И. Грабарь писал о выставке Г. Вайля:

«Портреты выполнены с большим художественным вкусом и мастерством. Мне, как художнику-искусствоведу, особенно хочется отметить умение мастера найти в

Г. Вайль. Академик А. Н. Крылов. 1945

Портрет работы
А. Штеренберга.
1953



Портрет работы
Б. Игнатовича

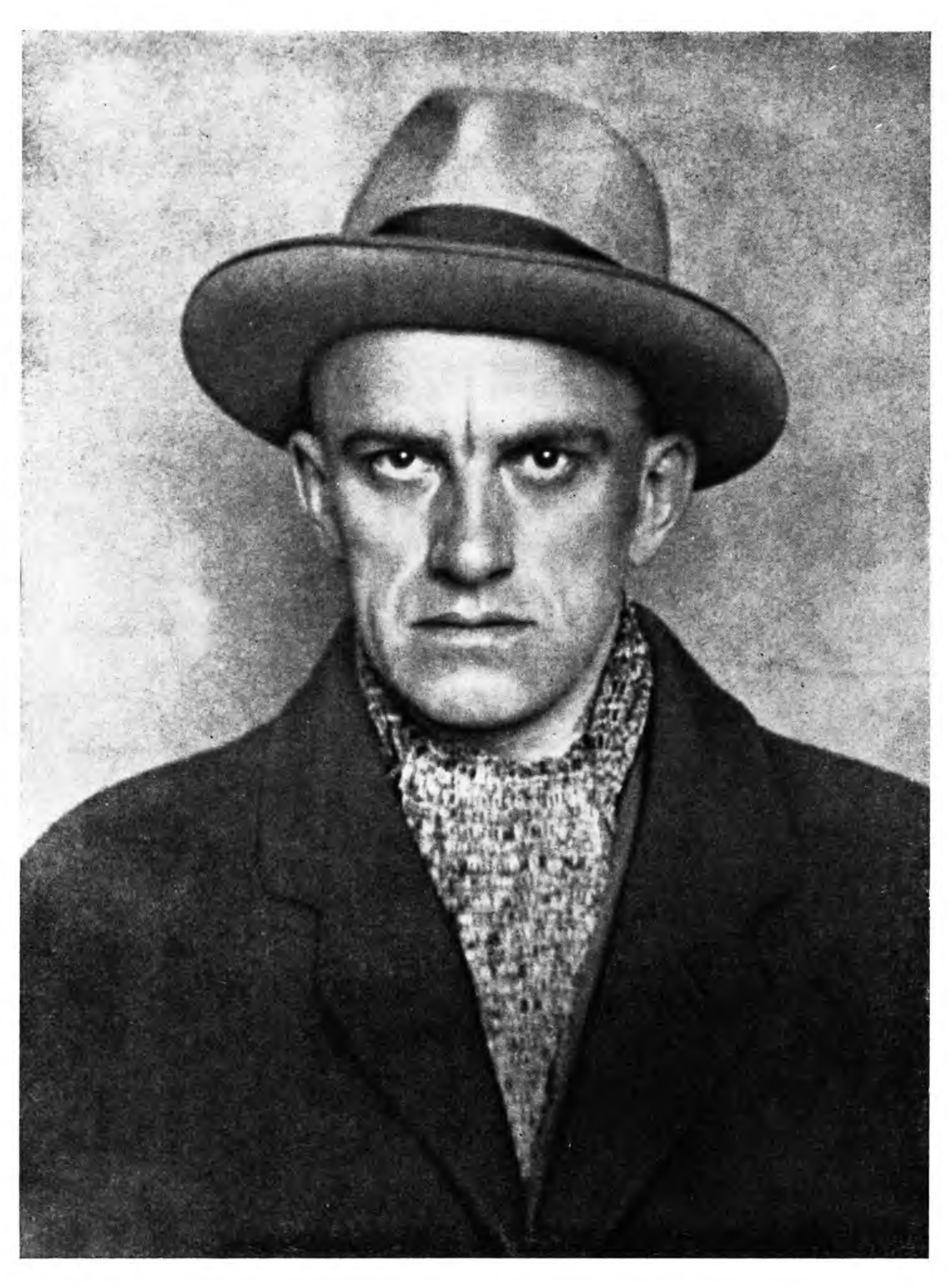


Портрет работы Г. Вайля. 1952

Скульптор С. Т. Коненков



А. Штеренберг.
В. Маяковский. 1930



А. Родченко. Владимир Маяковский. 1928

каждом портрете наиболее характерные черты, умение прекрасно построить композицию...»[1].

К лучшим работам выставки следует отнести портреты академиков Скрябина и Крылова. В первом из этих портретов ученый сфотографирован непринужденно сидящим в кресле;

[1] Игорь Грабарь, Фотопортреты академиков, «Правда» от 23 июня 1945 г.

в руках у него очки; для съемки взят момент, когда ученого как бы занимает живая мысль и вот-вот он выразит ее словами. Трудный поколенный портрет выполнен очень удачно.

Погрудное изображение на втором портрете построено средствами тональной композиции. Пластично выписанная светом голова маститого ученого дана на темном фоне. В портрете А. Н. Крылова* проступают черты благородства вдохновенного ученого, переданы простота и красота человека — труженика науки.

Прост по выполнению приближающийся к жанру репортажного портрета снимок скульптора С. Коненкова*. Если сравнить эту работу с портретом, выполненным А. Штеренбергом, то отчетливо видно, насколько различной может быть манера выполнения в этом жанре. А. Штеренберг дал, может быть, более глубокий образ скульптора. У Г. Вайля удачно схвачено непосредственное выражение лица художника; наскоро накинутая на плечи шуба, руки, опирающиеся на трость, легкий поворот головы — все эти особенности снимка придают ему характерную живость.

Чтобы создать представление о различном творческом подходе в портретной съемке, приведем еще один фотопортрет С. Т. Коненкова* работы Б. Игнатовича. В этом портрете образ скульптора наделен эпическими чертами — это образ умудренного опытом художника-мыслителя.

Г. Вайль успешно овладел практикой композиции, техникой работы со светом; он смело вводит в портрет изображение рук, при этом редко повторяется в композиции. Выполняя десятки портретов в короткие сроки, Г. Вайль придерживается высокого уровня профессиональной работы. Отдельные портреты из серий его снимков несомненно могут быть отнесены к художественным.

К заслугам Г. Вайля надо отнести еще то, что он одним из первых мастеров советской фотографии небезуспешно овладел цветом в портретной съемке.

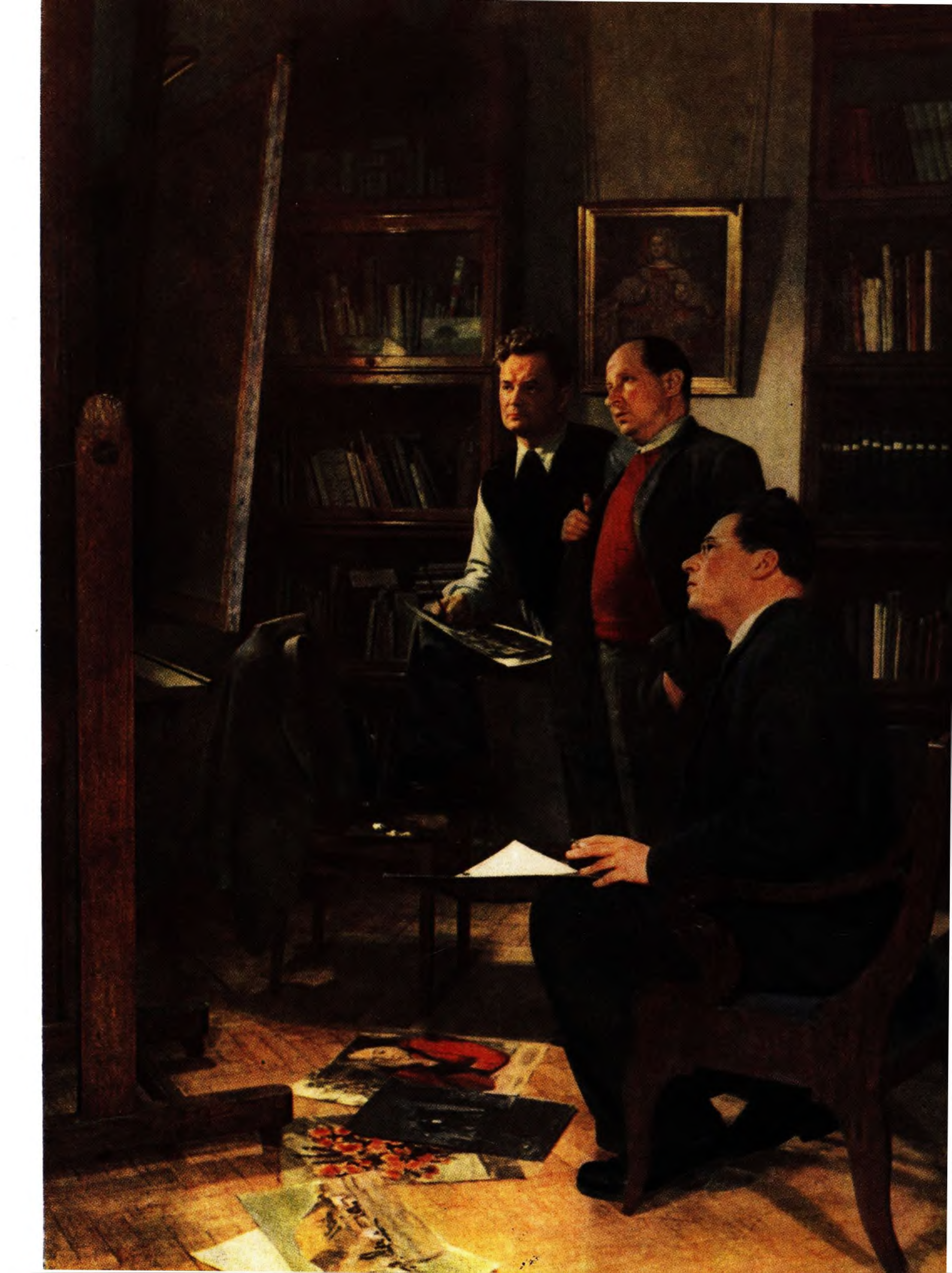
В советском фотоискусстве быстро развивался жанр репортажного портрета. Технические навыки, формы композиции, приемы работы со светом, найденные профессионалами-фотографами ателье, всегда изучались и перенимались портретистами-репортерами. Некоторые творческие приемы репортажной съемки, наоборот, используются и профессионалами-портретистами. Нельзя противопоставлять две разновидности жанра. Одни и те же мастера выступают и как авторы «поставленных» портретов и как авторы портретов репортажных.

Назовем А. Родченко. Он шел от формалистической фотографии, которая решительно выступала против снимка-картины. Он был сторонником применения ракурсов, крупного плана. Однако именно работа в портретном жанре, возможно, и вынудила Родченко пересмотреть некоторые свои декларативные суждения.

Программной портретной работой Родченко можно назвать «Портрет матери» (стр. 35). В этом снимке выступила сильная сторона изобразительных средств фотографии. Крупный план в «Портрете матери» позволил с предельной убедительностью выявить характерные черты лица даже в подробностях. Изображение головы женщины по-фотографически смело вписано в рамки кадра. Быть может, сам автор не ожидал того, что этот портрет войдет в золотой фонд р е а л и с т и ч е с к о г о советского искусства!

Несколькими годами позже А. Родченко опубликовал и показал на выставках свои портреты В. В. Маяковского. Они были выполнены с негативов, сделанных в пору дружеской

Д. Б а л ь т е р м а н ц. Кукрыниксы (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов). 1951



близости Родченко к поэту. Негативы были как бы заново «прочитаны», то есть творчески обработаны. Эти портреты тоже сочетают признаки жанра «профессионального» и репортажного портрета. Спокойный серый фон; автор сосредоточивает наше внимание на строгом лице поэта с несколько напряженным взглядом устремленных на зрителя глаз. Пальто, шляпа изображены подчеркнуто прозаично, они не отвлекают внимания от лица. Мы верим художнику: таким и был поэт, внешне «прозаичный», внутренне всегда напряженный, готовый к острому слову, вескому стиху. В портрете работы А. Родченко*, как отмечала критика, поэт показан «в непрерывном движении ума и воли».

Когда всматриваешься в этот портрет работы Родченко, вспоминаются слова актера Владимира Яхонтова о Маяковском: «Я встретился с глазами, способными смотреть длинно, с бескрайним глубоким горизонтом, обещающим новые, неоткрытые земли»[1].

Интересно сравнить этот портрет со снимком А. Штеренберга «Маяковский»*, приближающимся к жанру репортажного портрета. Съемка произведена на выставке произведений В. В. Маяковского в феврале 1930 года В этот день поэт читал последнее свое произведение — вступление к поэме «Во весь голос». Портрет, выполненный А. Штеренбергом, оказался последним портретным изображением В. В. Маяковского.

Поэт сфотографирован на фоне плакатов «Окон РОСТА» с его рисунками и стихами. Фигура Маяковского воспринимается как образ поэта-трибуна.

«Вот именно таким был В. В. Маяковский, вот так он выступал — закинув руки за спину, развернув свои широкие плечи, чуточку расставив ноги. Так у него свисала на висок непокорная прядь волос, немного исподлобья смотрели большие умные глаза, две морщины ложились между бровей», этими словами описывает портрет автор книги о творчестве А. Штеренберга. «Вот сейчас заговорит Маяковский»,— такое впечатление производит этот снимок»[2].

Жанр советского репортажного фотопортрета, как уже известно читателю, возник в годы гражданской войны. С тех пор этот жанр непрерывно обогащался все новыми произведениями. Удачнейшая работа этого жанра - «М. В. Фрунзе» М. Альперта.

Благоприятствовало съемке освещение. День был солнечный, тень от поднятой руки наркома упала на грудь и нижнюю часть лица, придав большую живость и пластичность изображению. Статная фигура пролетарского полководца показана в небольшом ракурсе, что, однако, не придает кадру искусственности. Фон — угадываемые нами знакомые очертания здания Исторического музея и нерезко изображенные ряды красноармейцев — документирует место съемки (Красная площадь) и событие (парад). Фотограф уловил удачный момент движения коня; это усилило динамику кадра.

За тридцать лет, прошедших со времени этой съемки на Красной площади, техника фоторепортажа ушла значительно вперед; снимок же М. Альперта, выполненный с ограниченными возможностями техники той поры, и теперь смотрится как законченный художественный репортажный портрет.

Репортеры стремятся показать советского человека в обстановке, привычной для его трудовой или общественной деятельности. Так было и в первые годы развития советского фоторепортажа. Например, снимок неизвестного фотографа «Бригадир молодежной удар-

[1] Владимир Яхонтов, Путь актера. С Маяковским,- журнал «Знамя», 1957, № 2, стр. 101.
[2] С. Евгенов, А. П. Штеренберг, Госкиноиздат, М., 1941, стр. 16 — 17.

ной бригады»* (стр. 51). Выполненный в самом начале тридцатых годов, портрет передает типические черты советской девушки того времени — боевой, решительной, увлеченной общенародным великим делом социалистической перестройки страны. Миловидное лицо полно жизненной энергии, бодрости, целеустремленности; одежда—кепка, кожанка; фон здание фабричного типа. Компоненты репортажного портрета при хорошем техническом выполнении снимка создали образное представление о советской рабочей девушке начала социалистического строительства.

Совсем в другой манере выполнен Э. Евзерихиным репортажный портрет А. М. Горького*. Вряд ли под ним требуется подпись, при каких обстоятельствах, где произведена съемка. Здесь мы видим Горького-слушателя. С предельным вниманием он слушает, может быть, выступающего оратора, может быть, молодого писателя, может быть, просто собеседника. Поза писателя, накинутый на плечи пиджак, складки кожи на лице, под пальцами руки, на которую в задумчивости оперся Алексей Максимович, — все эти подробности снимка помогают «прочесть» образ писателя.

Много раз портретисты и репортеры фотографировали Валерия Чкалова. В книге приведены два портрета летчика, выполненные в разной манере. Сопоставление их, как и сравнение трех портретов скульптора С. Т. Коненкова (стр. 172—173), позволяет судить об изобразительных возможностях фотопортрета.

Известен портрет В. П. Чкалова* работы Г. Вайля: мужественный и простой человек в меховой куртке летчика с неизменной спутницей — трубкой в руке, мечтатель и труженик, волевой и целеустремленный.

Выразительным фотографическим портретом летчика можно признать снимок Б. Кудоярова* (см. стр. 68).

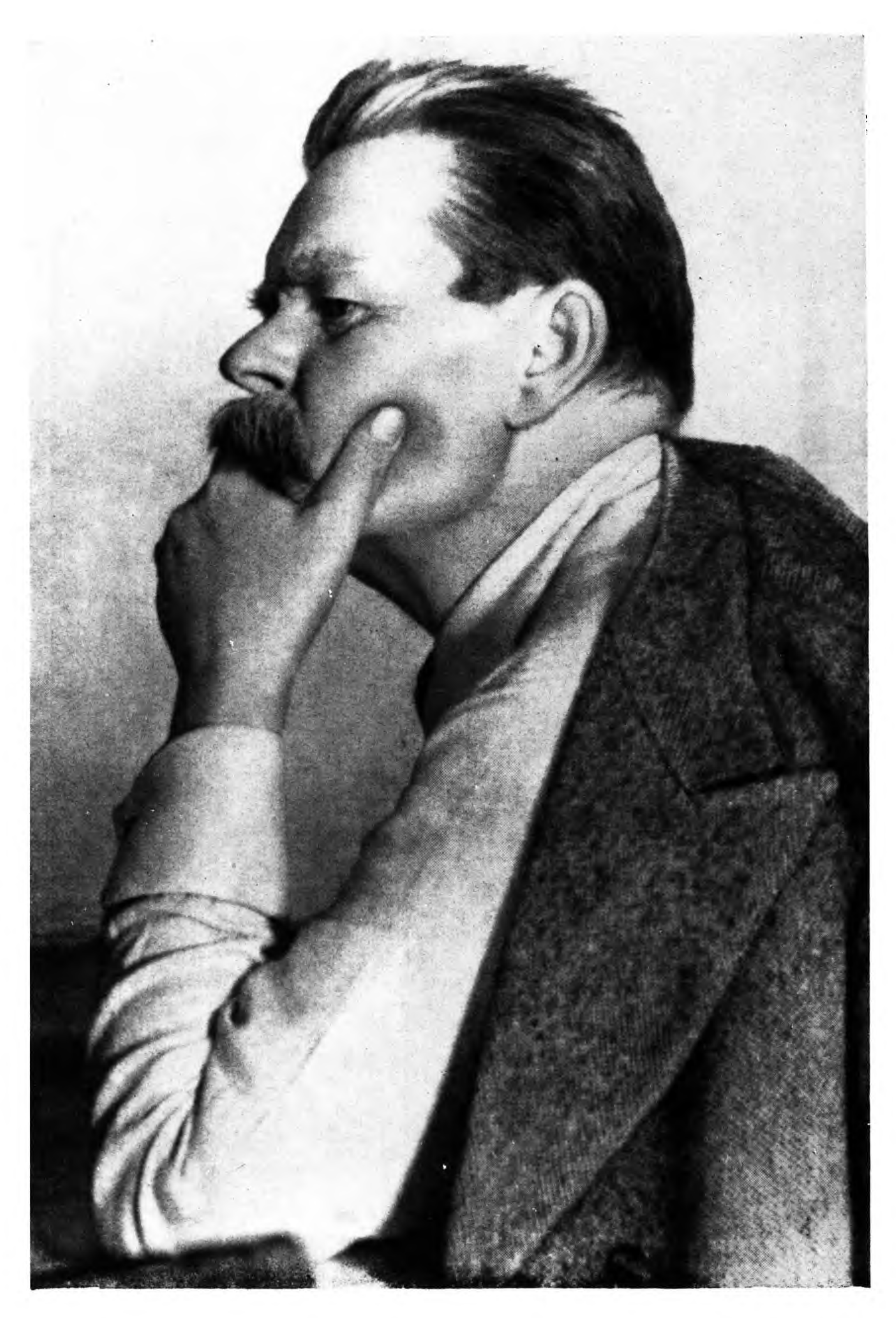
Б. Кудояров начал работать в репортаже с конца двадцатых годов. Он не специализировался в какой-либо одной области тематики, а показал себя оперативным репортером в повседневных съемках событий. Б. Кудояров любит жанр портрета. Его больше интересует искусство передачи внешнего облика человека, здорового, красивого тела. Еще на выставке работ московских фотомастеров 1935 года привлекал внимание снимок Кудоярова «Пловчиха» с отлично проработанной фактурой кожи и капель воды. Перейдя впоследствии на съемку в цвете, фотограф тоже стремится блеснуть показом внешних черт человека.

В портрете Валерия Чкалова особенности манеры автора помогли ему с большой убедительнсстью передать мужественные черты советского летчика. Портрет фотографичен в лучшем понимании этого слова. Б. Кудояров снимал с относительно небольшого расстояния, отчего часть фигуры показана с некоторым подчеркиванием перспективного рисунка; умело использован этот сильный прием фотографии.

Разновидность жанра репортажного фотопортрета — производственный портрет: изображение человека в трудовой обстановке — в цехе, на строительной площадке, в шахте, научной лаборатории, мастерской, на поле или на колхозной ферме.

В жанре портрета мало значительных произведений, которые содержали бы художественный, обобщенный образ советского рабочего и крестьянина.

В течение всех лет снимки в газетах, журналах, на выставках знакомили и продолжают знакомить зрителей и читателей с передовиками и новаторами производства, сельского хозяйства. Большинство снимков этого жанра выполняет информационную роль в качестве газетной или журнальной иллюстрации.



Э. Евзерихин. А. М. Горький. 1935



Портрет одного из зачинателей новых, более производительных методов труда в угольных шахтах, Никиты Изотова*, выполнен М.Марковым (Гринбергом) в 1934 году (стр. 59). Это был один из первых удавшихся репортажных производственных портретов. Снимок обошел множество советских и зарубежных газет и журналов. Автор правдиво изобразил советского шахтера. Физически сильный, волевой человек, по-хозяйски уверенно чувствующий себя на родной шахте; он, может быть, только что отработал смену: видны пятна угольной пыли на лице. Снимок подкупает репортажной достоверностью и не имеет тех признаков приукрашивания, которые в последующие годы развития советского репортажа так ослабили силу выразительности многих фотопортретов.

«Портрет работницы Татьяны Суриной»* выполнен Елизаветой Игнатович. Как и снимок М. Маркова, он сделан в производственной обстановке (в данном случае это цех кондитерской фабрики). Е. Игнатович стремилась в портрете создать обобщенный образ советской работницы. Приведем отзыв об этом снимке. Он взят из статьи одаренного, безвременно скончавшегося критика советской художественной фотографии Ильи Сосфенова.

«Татьяна Сурина» заставляет почувствовать за собой какую-то большую силу, — писал И. Сосфенов. — Мы ощущаем значимость и серьезность образа.

...Мягкий овал лица, строгие и в то же время теплые, прозрачные глаза, сжатые губы придают образу девушки большое очарование.

...В «Татьяне Суриной» нет лирической нюансировки. Образ может даже показаться немного холодноватым и слишком сдержанным. Но вместе с тем образ этот отличается какой-то особенно пластической, почти скульптурной завершенностью. В нем почти нет жанровой, бытовой характеристики. Все сведено к крупным, предельно обобщенным планам...

Образ получился глубокий, реалистический; в нем переданы индивидуальные черты Татьяны Суриной и, вместе с тем, черты, характерные для советской работницы, для советской женщины»[1].

Е. Игнатович начала свою работу в фотографии под заметным влиянием стиля А. Родченко. Крупно вписанное в кадр изображение головы — характерная для этого стиля форма композиции портрета. В снимке Е. Игнатович не передается, однако, фактура кожи, как, например, в «Портрете матери» А. Родченко. Рисунок портрета Суриной мягкий, что тоже помогло обобщению образа.

Из производственных портретов послевоенного периода развития фотографии к лучшим относится снимок С. Фридлянда, выполненный в 1948 году, «Герой Социалистического Труда навалоотбойщик П. А. Прохоров»*. Фотограф снял шахтера, очевидно, в каком-то из подсобных помещений шахты. Дощатый стол, деревянная стена, прозодежда, шахтерская лампа — все эти признаки хорошо документируют место съемки. В облике шахтера предстает рабочий нового склада. Фотограф ввел в кадр изображение рук, допущено даже некоторое преувеличение пропорций: руки показаны крупно. Показан человек недюжинной физической силы. Вглядимся, однако, в лицо шахтера: умное, кажущееся чем-то озабоченным, — это лицо рабочего, привыкшего вкладывать в свой труд и силу и мысль. Это рабочий механизированной добычи угля. Он познал мощь машин. В облике рабочего не осталось и следа печати, которую накладывал когда-то на шахтеров изнурительный подземный труд. Досто-

---

[1] И. Сосфенов, Основные проблемы в искусстве фотопортрета, журнал «Советское фото», 1938, № 5–6, стр. 18.

Г. Вайль. Валерий Чкалов. 1936

инство снимка и в том, что, хотя шахтер позирует, портрет создает правдивый образ. Производственный портрет нередко переходит в жанровый снимок или в снимок, отражающий какой-нибудь рабочий момент. Время от времени даже возникают споры: можно ли фотографировать людей у станка смотрящими в аппарат. Споры эти бесплодны. Нужны и производственные снимки, которые знакомят с процессом труда, нужны и производственные портреты, знакомящие с человеком труда в его рабочей обстановке.

К такого рода снимкам «смешанного» жанра принадлежит «После десятилетки»* Н. Капелюша (стр. 141). Снимок отражает тему: рабочий класс пополняется молодежью, получившей полное среднее общее образование. В фотографии есть признаки портрета и производственного сюжета. Револьверный станок хотя и не доминирует в снимке, но все же это не просто деталь обстановки — присутствие его в кадре помогает раскрыть сюжет.

«На уборке урожая»* Л. Зиверта — в одинаковой мере и производственный портрет и жанровый снимок. На фоне сельского пейзажа почти в центре кадра изображена молодая колхозница. Солнце освещает ее сверху, чуть сзади. Светлые акценты придают объемность изображению, мягко и пластично обрисована фигура. Средствами линейной композиции фотограф хорошо передал пространство. Фигура колхозницы гармонирует с дальним планом.

«Портрет скульптора»* Б. Игнатовича точнее отвечает требованиям жанра производственного портрета. Молодой скульптор снят в момент, когда он как бы оторвался от работы. Этот снимок — из серии портретов, выполненных Б. Игнатовичем в период его увлечения портретной съемкой объективами, казалось, забытыми с распространением малоформатных камер. Снимок сделан на пластинке 18×24 сантиметра объективом «Першайд», с фокусным расстоянием 60 сантиметров. Интересно выполнен М. Прехнером «Портрет художницы».*

Портретисты часто стремятся передать в своих снимках национальный колорит. К сожалению, большей частью эту задачу решают механически. Авторы портретов увлекаются показом местных костюмов и бытовой утвари.

Подобные национальные приметы, используемые без чувства меры, нередко подавляют содержание портретных снимков: облик человека теряется среди декоративных мотивов. И редки портреты, в которых фотограф достигает удачи в сочетании индивидуальной характеристики человека с национальными чертами.

К таким удачам можно отнести портретную работу А. Скурихина «Таня»* (1935). Фотограф сумел создать обаятельный образ девушки русского села. Кадр построен предельно просто. Яркий солнечный свет. Однако контрасты смягчены, так как снег, подобно рефлектору, осветил затененные части лица. Художник проработал изображение с хорошей моделировкой формы, избежав при этом назойливых подробностей. В снимке осталось несколько довольно глубоких теней, но он смотрится как светлый по тону. Радость — лейтмотив портрета. Совсем ненавязчиво введены приметы русского сельского пейзажа. Одежда у девушки заурядная, в снимке нет никакой нарочитой красивости. Полосатый платок, очевидно домашней вязки, обрамляет лицо, акцентрируя на нем наше внимание. Пряди растрепавшихся волос тоже вносят в изображение простоту. Лицо у девушки характерно русское. Автор не искал красавицу, между тем создал к р а с и в ы й портрет русской девушки; он очень привлекателен и лиричен.

Интересна фотография М. Альперта «Портрет киргизки колхозницы Кадии Кокон-баевой» (стр. 194). В снимке национальные мотивы выступают более властно. Может быть, его справедливо отнести к тем_многочисленным работам, в которых господствуют черты

Е. И г н а т о в и ч. Портрет работницы Татьяны Суриной. 1932



«ориентализма»? И в прошлом и в настоящем веке художники и фотографы, попадая в восточные страны, увлекались преимущественно показом своеобразных, экзотических явлений и сторон жизни народов Востока. Портрет выполнен в годы, когда национальные республики Средней Азии с помощью русского и других братских народов уже прочно встали на путь социалистического строительства. К тому времени произошли разительные изменения в укладе их жизни. В портрете киргизской женщины, выполненном М. Альпертом, много внешних национальных примет в одежде. Но господствует в произведении духовный облик новой женщины Советского Востока.

Кадия Коконбаева в праздничной одежде. Она сидит в седле, позирует. С тонкими чертами лица, женственная, вместе с тем волевая, полная сознания собственного достоинства — это женщина свободной Киргизии. И в посадке, и в пластичности неторопливого жеста, и в спокойствии всей фигуры выявлены признаки, совершенно отличные от старых представлений о женщине восточных стран. Молодая советская женщина не знает вековых тягот неволи, ее лица не скрывала паранджа. Портрет Кадии Коконбаевой справедливо относят к образцам портретного жанра советской художественной фотографии.

Большинство отмечаемых в очерке портретов выполнено в тридцатых годах. Черно-белый репортажный портрет развивался и развивается в годы после Великой Отечественной войны. Но это развитие идет куда медленнее, чем раньше.

Застой портретного фотоискусства может в какой-то мере быть объяснен тем, что многие мастера занялись цветной фотографией. Они отвлекались от совершенствования в черно-белой светописи.

Отрицательно повлияла на работу фотопортретистов тенденция к парадному изображению советских людей. Потеряв вкус к репортажным навыкам схватывать неповторяемые выражения лица, жесты, живую мимику, фотографы неизбежно скатываются к стандартному уровню съемки. Слишком много оказалось скучной официальщины в портретах.

На Выставке работ московских фотокорреспондентов 1956 года заметен был поворот к экспрессивному репортажному портрету. Меньше стало натянутости в изображении людей. Можно полагать, что это начало подъема в жанре черно-белого фотопортрета. Фотографы будут искать новые формы композиции, новые изобразительные приемы. Жанр черно-белого фотопортрета далеко не исчерпал своих возможностей.

Сто лет назад В. В. Стасов в своей статье о светописи (применительно к портрету) писал, что «главная прелесть дагеротипов» — это «строгость совершенного контура, чу́дная постепенность светов и теней» [1].

Стасов правильно определил главную прелесть фотографического изображения. Много десятилетий в фотографии ценились именно точность рисунка и богатство нюансировки светотени. В последующую пору фотопортретное искусство было обогащено направленным светом. Стали разнообразнее формы светотени. Новые приемы освещения позволяют теперь фотомастерам свободнее претворять творческий замысел, давать более смелые характеристики людей.

Искусно владея техникой освещения, негативным и позитивным процессами, художник-фотограф выделяет в портрете зрительный центр; он может акцентировать наше внимание на любой детали изображения, лишнее же убрать в тени. Остроумно решая компо-

[1] Вл. Стасов, Фотография и гравюра, «Русский вестник», т. VI, кн. 1, 1856, стр. 379—380.

С. Фридлянд. Герой Социалистического Труда навалоотбойщик П. А. Прохоров. 1948



зицию, выбирая тональность и рисунок будущего портрета, фотограф выделяет главное, раскрывающее внешнее и духовное сходство человека, а в портрете-картине создает обобщенный образ.

И вот портретист от техники черно-белой фотографии переходит на технику съемки в цвете.

Цветные фотопортреты в тридцатых годах выполнялись способом «Карбро». На небольшой выставке цветных работ В. Микоши, состоявшейся в 1940 году в Московском Доме кино, уже было несколько удовлетворительных портретов. Способ «Карбро» сменился техникой фотографирования на трехслойном негативном материале. Это позволило портретистам работать несколько свободнее. Однако, как художники, фотографы встретили такие трудности, что правильно было считать выполнение цветных портретов искусством, совершенно отличным от черно-белой съемки.

Свет перестал послушно выполнять волю фотохудожника. Светотень присутствует в цветном снимке. Но не она, а цвет господствует в изображении. Даже световой эффект в виде рефлекса или блика приобретает цвет. Световое пятно или блик в черно-белой фотографии, безусловно, самый светлый участок изображения. В цветной это не всегда так.

В черно-белой светописи мастер досконально изучает цветопередачу всех красок природы тональной шкалой одного цвета, в цветной нужно изучить варианты сочетания цветов, изменение этого сочетания при разном освещении. Вступает в силу понятие колорита.

В черно-белой фотографии тоже присутствует колорит. Портрет может быть выполнен контрастно, может быть выбрана мягкая и длинная или жесткая и короткая тональная шкала, допускается мягкая короткая шкала и т. д. Цвет подложки бумаги и прием вирирования способствуют изменению общего тона или цвета отпечатка.

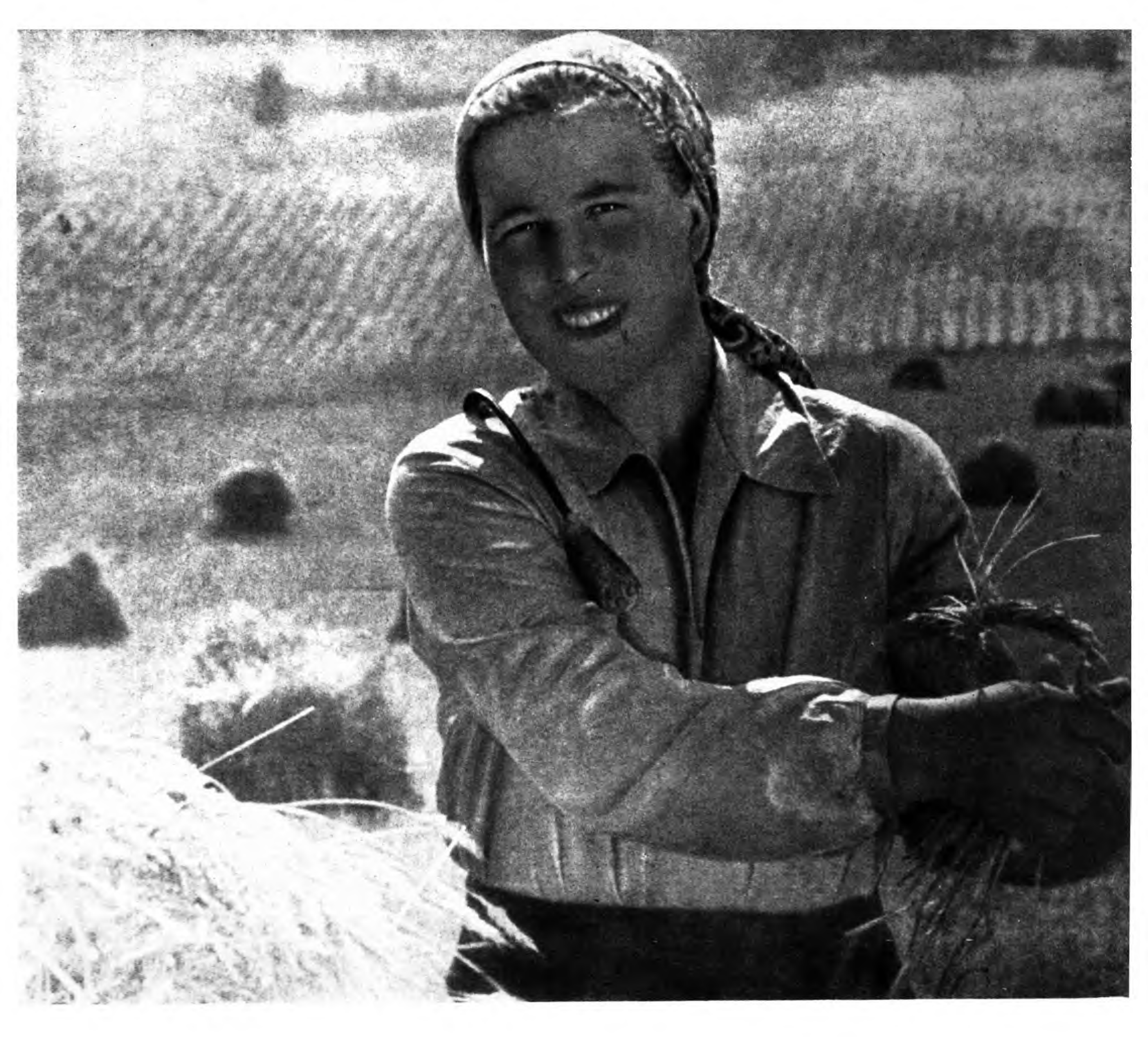
Колорит в цветной фотографии — понятие более широкое. Здесь уже принимается во внимание «шкала цветов». Выбор колорита в цветной фотографии, однако, жестко ограничивается возможностями ее современной техники.

В черно-белой светописи фотограф может внести изменения в колорит, соответственно проводя негативный процесс и, конечно, при проекционном печатании снимка. В цветной фотографии на трехслойном материале позитивный процесс хотя и позволяет в какой-то мере изменять общую картину цветосочетания, но это еще процесс технический, а не творческий.

В живописи и акварели цвет — изобразительное средство, раскрывающее идейный замысел. Так, очевидно, будет со временем и в цветной художественной фотографии. Пока, однако, такое значение цвет приобретает в редких снимках.

Впрочем, едва минуло одно десятилетие, как сколько-нибудь серьезно стали работать наши мастера в жанре цветного портрета. А они прошли уже хорошую практическую школу.

Редкий из портретистов не искусился желанием показать человека в яркой одежде, с красочным богатством цветов. После первых же опытов разочарованный фотограф познает особенности цветов выступающих и отступающих, чистых и грязных. В хаосе пятен пропадает и сходство, теряется естественность. Но как учебные этюды и такие снимки нужны. Среди них есть удачные. Киевский фотограф Н. Козловский сделал снимок «Девочка из совхоза «Золотое поле». Белокурая девчурка, одетая в платье с рисунком в виде красных ромбов, сфотографирована в винограднике. Красные ромбы настолько «выступили» вперед, что рисунок платья стал господствовать в снимке.



Л. Зиверт. На уборке урожая. 1939

Распространенные цвета в палитре фотохудожника — красный, желтый, зеленый и синий. Каждый из них красив по-своему. Но редко присутствие всех этих цветов создает художественный эффект.' Например, зеленый и красный воспринимаются как контрастные цвета. Чем крупнее цветовые пятна, чем они сильнее освещены, тем больше выделяется контраст. В портрете такой контраст обычно «заслоняет» изображение лица человека.

Синее и желтое часто дает тоже раздражающее цветосочетание. Например, снимок крестьянки со снопами хлеба на фоне неба в технике черно-белой фотографии может быть при-



Б. Игнатович. Портрет скульптора. 1947

ятным этюдом (см. «Урожай» А. Скурихина на стр. 77), в цветной светописи это трудный для съемки сюжет. На Выставке цветной художественной фотографии 1954 года выделялся удачный портрет в такой цветовой гамме — «Колхозница Рая Городничая» Б. Кудоярова. Голова черноволосой смуглой молодой колхозницы вырисовывается на небе кубового цвета между двух желтых снопов. В снимке выразительно передана светотень; в частности, на лицо колхозницы удачно упали тени от колосьев. Сочетаясь со светотенью, цветовой контраст внес в кадр динамику. Снимок Б. Кудоярова иллюстрирует положение, что в искусстве нет строгих законов «можно» и «нельзя». Оказывается, голубое с желтым, так часто дающее грубое цветосочетание, может быть успешно использовано в съемке портрета.

Одна из лучших работ Д. Бальтерманца — портретный этюд «Индийская танцовщица Индрана Рахман»* — тоже содержит контрастные цвета: сфотографирована черноволосая и черноглазая танцовщица в яркой красно-зеленой одежде. Свет падает слева и сверху

М. Прехнер.
Портрет художницы. 1936



справа; очевидно, была применена еще подсветка спереди. Очень пластично вписаны лицо, руки, платье. Блики вышли желтовато-золотыми. Снимок был бы очень контрастным по цвету, если бы не темно-синий, почти черный фон, который, подобно цвету бордо или коричневому, часто «успокаивает» цветовую шкалу. Темно-синее (почти черное) не отвлекает зрителя, а сосредоточивает его внимание на главном — изображении человека. Контраст зеленого и красного в данном портрете гармонично сочетается со смуглым лицом танцовщицы, смуглыми руками и вносит в снимок декоративный национальный мотив. Портрет динамичен. Фигура в нем расположена по линии, близкой к диагонали; в параллельном направлении идут линии границ между зелеными и красными складчатыми полосами платья. Вместе с выразительным жестом рук и игрой светотени диагональные линии придают динамику кадру.



А. Скурихин. Таня
(30-е годы)

Техника цветного фотографирования со временем даст мастерам власть над цветом. Они смогут тогда выделять один, приглушать другие цвета. Это будет. Пока же художники-фотографы стараются выбрать какой-нибудь ведущий цвет, остальные же подчинить ему.

«Портрет академика Зелинского»* выполнен Г. Вайлем тоже в скромном колорите. Маститый ученый изображен в сером костюме, сидящим в кресле (красного дерева) на фоне цвета бордо. Почти ахроматический цвет серого костюма удачно сочетается с фоном, выделяя изображение лица и рук. Светлые акценты — раскрытая книга и воротничок — не нарушают строгости колорита.

Почти черный фон, высветленный только в центре, помог создать интересный портрет советской балерины Майи Плисецкой Е. Умнову. Артистка изображена во весь рост, исполняющей этюд. Цветовая гамма снимка очень скромная. Однако достигнут эффект насыщенности цветом, так как с большим тональным разнообразием дан цвет лица, рук и ног танцовщицы; розоватый рефлекс оживил изображение ткани костюма. Подобную же цветовую композицию Е. Умнов применил в портрете Галины Улановой, исполняющей роль Джульетты. Артистка изображена в синевато-зеленом платье на темном, почти ахроматическом фоне. Скромность цветовой гаммы и здесь компенсируется ярким освещением лица, рук и ног балерины.

В. Тюккель в портрете Нелли Школьниковой [1] сочетал темно-синий, почти черный фон с темно-синим же платьем скрипачки. Изображение платья слилось с фоном. Зритель видит только лицо, освещенные волосы, руки, смычок и светлые участки скрипки. Портрет интересный. Но, подходя с эстетической оценкой, нельзя не отметить некоторую навязчивость слишком яркого тона лица и рук, контрастными пятнами выделяющихся на ахроматическом фоне. Как не сравнить этот портрет с подобными же работами, выполненными техникой черно-белой фотографии! Там авторы могут свободнее выделять главное, приглушая второстепенное. В портрете же В. Тюккеля изображение лица, рук, смычка всюду равноценно по освещению. Технически искусно переданные, они не соподчинены. Черно-белая фотография позволяет портретисту работать с большей тонкостью.

Разбираемые в этом очерке цветные портреты созданы профессионалами — фотографами-портретистами и фотокорреспондентами. Овладевают техникой цветной портретной съемки и фотолюбители. На конкурсе снимков журнала «Огонек», проведенном в 1952 году, заслуженно был отмечен «Портрет художницы», работа фотолюбителя М. Уварова, выполненный в коричнево-желтых тонах с ярким цветосочетанием, с оранжевым и красным акцентами. Художница показана в своей мастерской.

В жанре цветного портрета немало относительных удач. Если принять во внимание молодость этого жанра фотографии, то можно сказать: фотографы-портретисты успешно овладевают своим искусством. Не случайно, однако, при анализе даже лучших цветных фотопортретов разговор сводится к оценке частных, технических достоинств снимков. Редко можно серьезно рассматривать цветной портрет как образ. Раскрытие характера, душевного состояния человека еще малодоступны цветной фотографии. Хотя теперь фотограф может даже показать цвет глаз — «зеркала души», — однако сосредоточить внимание зрителя на глазах, на выражении лица, на мимике, на жестах — задача еще очень нелегкая для портретиста, работающего в технике цветной съемки.

[1] Выставка цветной художественной фотографии 1954 г.

Лучшим из советских цветных портретов заслуженно считается групповой портрет художников Кукрыниксов*, выполненный Д. Бальтерманцем. Этот портрет экспонировался на Всесоюзной художественной выставке 1951 года. Трое художников — М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов — сфотографированы в мастерской перед мольбертом; они обсуждают картину. На паркетном полу разбросаны эскизы. В снимке господствуют коричневые тона. Акцентами выступают пятна темно-синего и красного джемперов и несколько других деталей. Автор достиг хорошего равновесия в цвете, это придает законченность произведению. Можно сказать, что в этом снимке цвет организует композицию.

Художники изображены во весь рост, с характерными для каждого из них жестами (особенно удалась фигура П. Крылова, в центре). Лица художников вышли некрупно, однако хорошо переданы черты сходства. В условиях комнатного освещения с искусственной подсветкой Д. Бальтерманцу удалось избежать неприятных голубых рефлексов. Групповой портрет не лишен недостатков. Раздражает глаз одинаково подробное изображение и главного и второстепенного, натуралистически переданы детали. В цветной фотографии нет еще средств подавлять назойливую скрупулезность техники.

Значителен по своим изобразительным и психологическим достоинствам репортажный портрет Д. Бальтерманца, выполненный им в Китайской Народной Республике, — портрет Ли Цун-хэ*, председателя сельскохозяйственного кооператива.

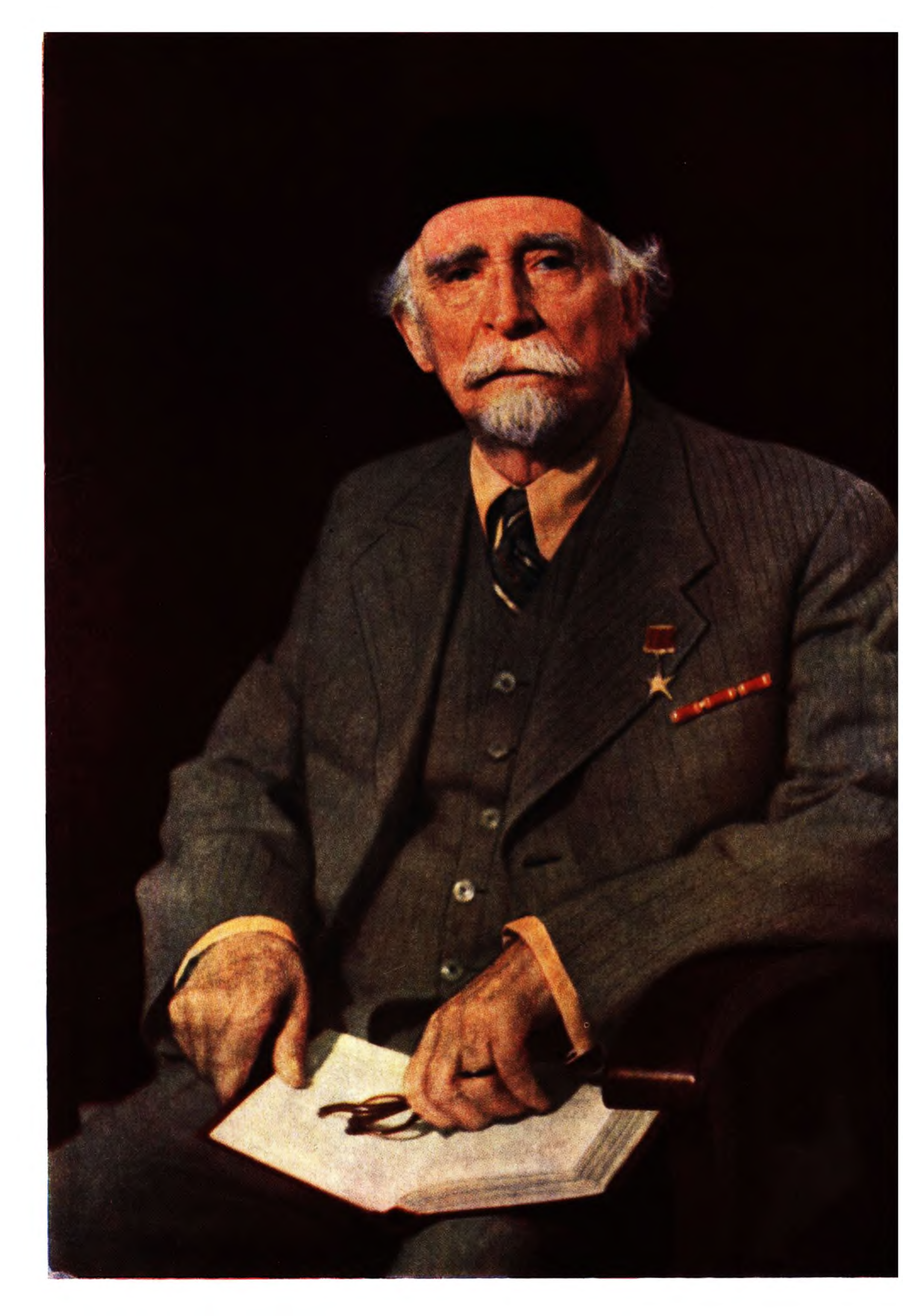
Крестьянин сидит, задумавшись, в свободной позе на скамье у какого-то строения. Цветовое решение снимка далеко не безукоризненное. Небо грязно-серое, зелень похожа на бутафорскую. Выразительно передана фигура крестьянина в синей одежде, в башмаках на босу ногу, с откинутой за спину широкой соломенной шляпой. Он сидит, оперпись одной рукой на скамью, другой — на согнутую в колене ногу. Быть может, вчерашний батрак, сегодня этот крестьянин руководит кооперативным хозяйством. Раздумывая, он курит сигарету. У него много забот, у этого трудового человека, хозяина земли. Крестьянин позирует. Но фотографу посчастливилось уловить редкий момент, когда человек как бы забывает о том, что позирует; на лице появляется то самое выражение, что передает сущность данного человека. Вот такое выражение уловлено Бальтерманцем в снимке Ли Цун-хэ. На стр. 196 помещен черно-белый вариант этого портрета. Выражение лица, уловленное фотографом, передано и в черно-белом снимке, остальные достоинства цветного портрета утеряны в воспроизведении.

Как часто и не всегда по вине фотографов цвет лакирует, сглаживает черты лица, приближает изображение к той условной красивости, какая свойственна лицам людей, только что вышедших из косметического кабинета. Такая передача цвета лишает портрет индивидуальных черт.

Случается, что фотографы сами стараются приукрасить своих героев. Даже фотографируя рабочих в производственной обстановке, они подчас добиваются поистине косметических успехов. Такое увлечение уводит фотографов с пути реалистических поисков. Куда более художественными выглядят производственные портреты, в которых автор остался верен жизненной правде.

Среди цветных портретов, напечатанных в течение последних лет в журнале «Огонек», читателям запомнился скромный снимок Б. Кузьмина «И. Лесной, сталевар Таганрогского металлургического завода». Это репортажный производственный портрет без прикрас. Рабочий показан в спецовке, с пятнами копоти на лице, в поношенной кепке, с дымчатыми

Г. Вайль. Академик Н. Д. Зелинский. 1951



очками-фильтрами, поднятыми на лоб. В снимке два цвета: коричневатое лицо и серо-синий пиджак — более чем скромная гамма. И все-таки портрет значителен, он вводит нас в тему труда.

В оценке цветных снимков, а портретов тем более, нет еще устойчивых эстетических критериев. Если большинство зрителей соглашается, что тот или иной снимок хорош, то эта общность взглядов обычно связана с высокой оценкой скорее технических, нежели художественных достоинств снимка.

В цветной фотографии портретный жанр еще проходит пору ученичества.

* * *

За сорок лет советские фотохудожники создали обширную галлерею портретов своих современников. В очерке об этом жанре названа лишь небольшая часть работ фотопортретистов. Знатоки художественной фотографии могут противопоставить этим снимкам немало других. Такова особенность искусства фотографии: в редком снимке сочетаются все художественные достоинства; чаще хорошие снимки раскрывают какую-либо одну сторону эстетических возможностей фотографии. И только собранные вместе, фотопортреты могут дать представление о сильных и слабых сторонах этого жанра.

Хотелось бы видеть более быстрый рост жанра художественного портрета.

Очень отстала так называемая бытовая, профессиональная портретная фотография. Сеть фотографических ателье, разбросанных по городам и селам страны, работает по старым ремесленническим шаблонам. Бытовые фотографии подчас не столько воспитывают, сколько портят вкусы своих клиентов — рабочих, колхозников, жителей города и деревни, миллионы которых они обслуживают.

Лицо советского фотоискусства представляют главным образом фотографы, связанные с журналистикой. Репортажный портрет — ведущая разновидность советской портретной фотографии. Следует признать, однако, что жанр репортажного портрета в настоящее время не удовлетворяет еще требованиям реалистического искусства.

Слишком часто фотографы довольствуются грамотным по освещению, «чистеньким» портретным изображением. Страницы журналов изобилуют снимками нарядно одетых, большей частью улыбающихся людей — будь то знатный каменщик, сборщик машин, крановщица на десятом этаже стройки или профессор в лаборатории. Зубы и металлические блики на лице, не свойственные живому телу, оказываются подчас самыми светлыми пятнами в снимке. Прием «лепки светом», который разрабатывали портретисты старших поколений, при теперешнем состоянии техники освещения оказался столь ходким, что обратился в верное средство достичь приторной красивости. Распространение ламп-вспышек и импульсных источников освещения привело к распространению стандарта. Используемые ремесленнически, эти виды освещения вносят безликость в снимки, превращают людей в манекены. В цветной же фотографии стандарт в освещении приводит к тому, что выявление индивидуальных черт часто заменяется приблизительной, зато гладенькой раскраской. Даже пластичность не спасает изображения, если фотограф не стремится к показу характерного в человеке. Стандартная пластичность — тоже ремесленничество.

Надо признать, что в прошлые периоды истории советского фотопортрета его мастера пытливее, энергичнее работали со светом (при меньших технических возможностях), чем



М. Альперт. Портрет киргизки колхозницы Кадии Коконбаевой. 1937

теперь молодежь (при наличии новой техники освещения). Нужно острее и разнообразнее пользоваться светом как выразительным средством характеристики человеческой индивидуальности.

В очерке говорилось уже о вредном пристрастии портретистов к парадности изображения. Только в самые последние годы стали порицать привычку фотографов снимать советских людей непременно в лучшем платье, с газетой или книгой в руках, со всеми знаками отличия и наград, заслуженных ими. Портрет может получиться и технически и композиционно удачным. Самый факт: советский труженик, удостоенный наград, — явление типическое в нашей стране. Парадный портрет — законная разновидность жанра. Но злоупотребление этой формой приводит к стандарту.

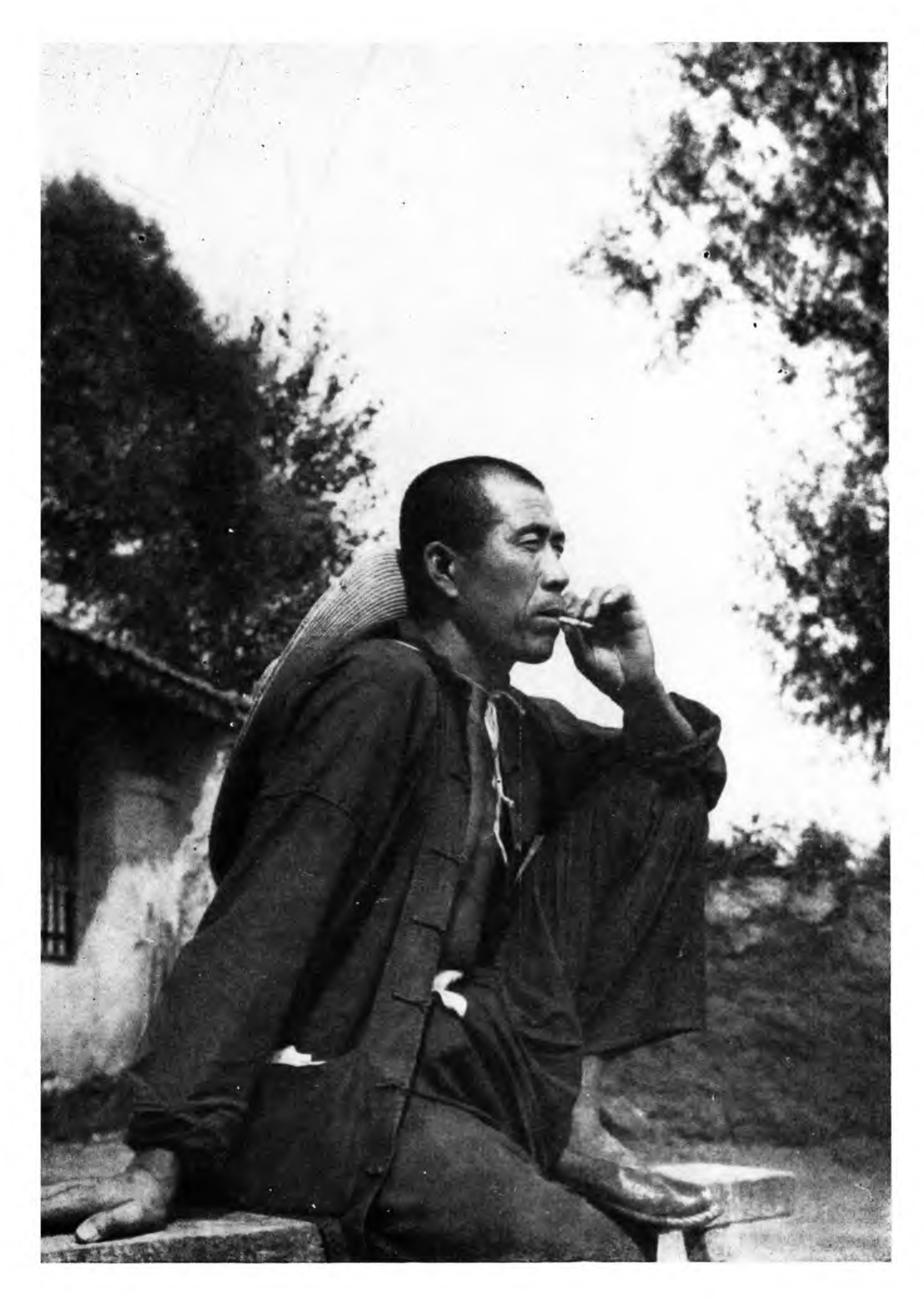
Фотографы-портретисты нередко вводят в портретные снимки бытовые признаки материального благосостояния советских людей. Атрибуты быта очень часто включаются в портрет живописцами и графиками. Это допустимый прием характеристики человека. Злоупотребление же этим приемом приводит к приглушению образа. Здесь решает дело чувство меры. Обыгрыванием вещей в портрете нельзя подменять проникновения во внутренний мир человека. В цветной съемке вещи создают угрозу портрету: они могут оказаться столь яркими по цвету пятнами, что отвлекут внимание зрителя от изображения человека. Цветная фотография точно передает рисунок ткани, покрой и цвет платья. Техника цветной фотографии неумолимо упряма. Даже когда удается выразительно передать лицо человека, техника тщательно «обработает» его костюм, и выступает на первый план искусство портного! Снимок иной раз просится скорее на страницы журнала мод, нежели на выставку художественной фотографии.

На заре светописи как искусства фотографы мечтали о технике, которая позволяла бы запечатлевать живую позу человека. Даже когда фотографировали с большой выдержкой и голову клиента держала особая приставка к креслу, искусным дагеротипистам удавалось получать экспрессивные портреты. Ныне техника почти не ограничивает фотографа. Между тем большинство портретов статично. В советской живописи есть такие великолепные образцы динамичных портретов, как серия работ М. Нестерова; в скульптурный портрет смело ввела динамику В. Мухина. Фотографы же портретисты словно забыли, что их техника — идеальный инструмент для воспроизведения живых фаз движения. Они чаще подражают архаичным формам академической портретной живописи, чем пользуются силой выразительности своего искусства. Здесь есть над чем подумать, над чем поработать нашим фотопортретистам.

За свою историю портретный жанр в фотографии прошел немало разных периодов развития. Портрет справедливо считается вершиной, самым трудным жанром изобразительных искусств. Фотография не исключение. В прошлом веке фотопортрет заявил о себе очень уверенно. Раздавались даже голоса, что именно его распространение привело к упадку портрета в живописи. Это не так. Фотография как раз обогатила жанр портрета.

Историк искусств М. Алпатов пишет в одной из своих книг:

«Как и у итальянских реалистов XV века, создателей перспективы, в ранних фотографиях чувствуется та простота и свежесть восприятия, которую искусство приобретает всякий раз, как открывает новый аспект мира, новое средство его воспроизведения. Первые фотографии, дагеротипы, построены как настоящие художественные произведения. Больше того, портретная галлерея французского фотографа Надара, близко стояв-



Д. Бальтерманц. Ли Цун-хэ, председатель сельскохозяйственного кооператива. Китай, 1955. С цветного фото

шего к выдающимся живописцам своего времени,— едва ли не лучшее из того, что было создано в области портрета во второй половине столетия» [1].

Со стороны историка фотографии подобная высокая оценка ее значения, может быть, прозвучала бы нескромно. Тем ценнее признание фотографии, открывшей «новый аспект мира», когда это признание сделано видным исследователем истории изобразительных искусств.

Со времени смерти французского портретиста Надара (старшего) или русских С. Левицкого и А. Карелина прошло больше полувека. Новая техника не раз обесценивала на-

[1] М. Алпатов, Очерки по истории портрета, «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 50.

выки мастеров предшествующей поры. Но лучшие портретные снимки независимо от прогресса техники светописи продолжают вызывать восхищение и в наше время.

В черно-белой фотографии мастера овладели навыками цельного ви́дения человека и умеют создавать о б р а з. В цветной фотографии перед мастерами стоит та же задача, что стояла в свое время перед пионерами черно-белой светописи: овладеть цельным ви́дением, заставить служить технику цветного фотографирования для создания образа. Пока это редко удается.

Художественный фотопортрет не только произведение искусства. Это документ эпохи. В лучших фотопортретах нам приоткрывается духовный мир человека, мы не только видим облик современника, но ощущаем его связь с окружением, с социальной средой. К созданию таких портретов хотелось бы призвать мастеров советской фотографии.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕЙЗАЖ

Как жанр искусства фотопейзаж заявил о себе позже портрета. Только в конце прошлого века пейзажные снимки на выставках фотографии стали привлекать внимание своими художественными достоинствами. Тогда появились пластинки и пленки, очувствленные, в частности, к зеленым лучам спектра, стали применяться светофильтры. Усовершенствованные объективы позволяли свободнее сочетать планы в снимках. Фотограф-художник мог уже избегать уныло-серого изображения неба, тяжелых, темных, по тону однообразных пятен зелени, плоского, незаполненного первого плана.

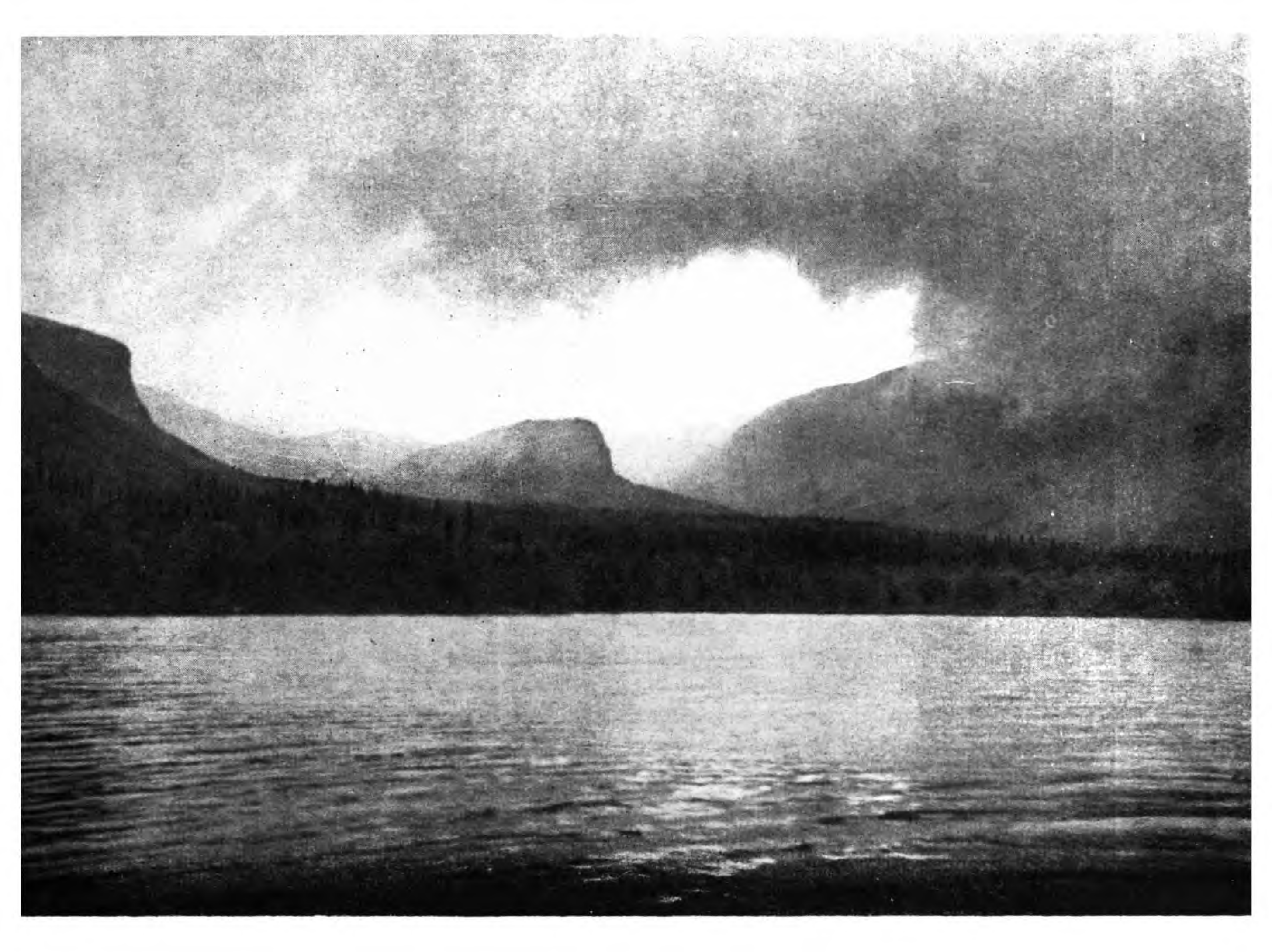
С развитием пигментного и масляных способов обработки позитива стало возможным вносить в фотопейзаж больше лирики. В жанре лирического пейзажа работали советские фотомастера старшего поколения, чьи творческие взгляды сформировались еще до революции.

Социалистическая перестройка нашей страны предъявила новые требования к жанру пейзажа во всех изобразительных искусствах. В стране развернулось изучение производительных сил, шли поиски места для сотен строительных площадок будущих заводов, фабрик, электростанций, прокладывались новые транспортные пути, осваивались природные богатства обширнейших районов, меняло свой облик сельское хозяйство.

Фотография была призвана на службу социалистическим преобразованиям. Советские фотографы показывали преобразуемую природу, знакомили читателей газет, журналов, иллюстрированных изданий с видами местностей, где развертывались стройки. Фотографы запечатляли затем эти местности уже преображенными трудом народа.

В годы выполнения довоенных и послевоенных пятилетних планов господствовал и господствует теперь в советской фотографии пейзаж познавательного характера. Это географический, это индустриальный, это сельскохозяйственный пейзаж. Снимки ценятся не только по своим художественным достоинствам, но и по своему публицистическому содержанию. Это документы, свидетельствующие о воплощении грандиозных замыслов Советского государства, идущего по завещанному Лениным пути социалистических преобразований.

Познавательная пейзажная фотография всегда высоко ценилась прогрессивными деятелями науки и культуры. Советские пейзажисты имеют славных предшественников в лице русских ученых-фотографов и фотографов-путешественников прошлого и начала нашего века. Раннее развитие русского пейзажа связано с именами исследователей-географов



З. Виноградов. Небо Севера. Ползущие тучи над Сейд-озером. 1953

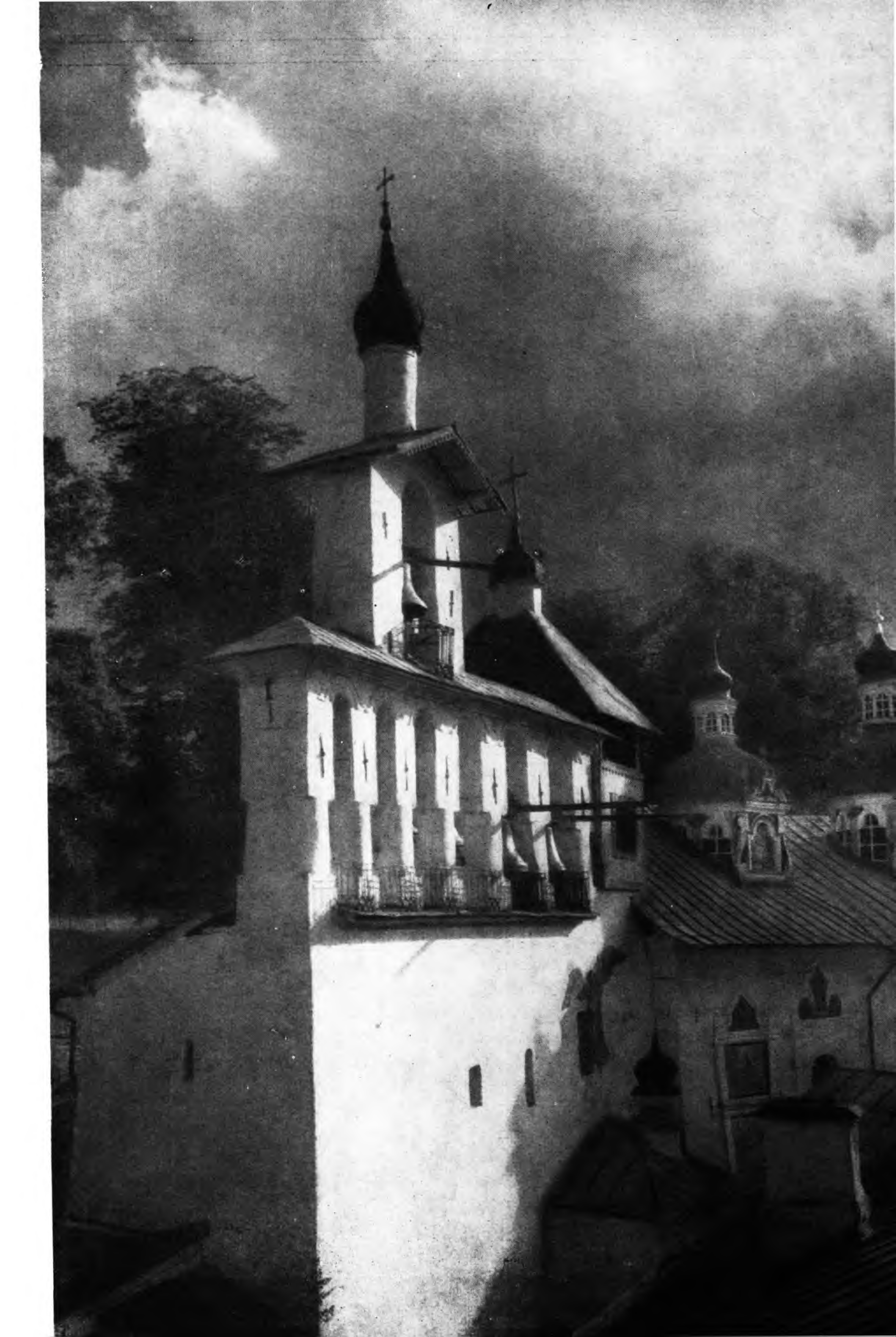
В. И. Роборовского, Г. Е. Грумм-Гржимайло, Г. Н. Потанина, П. К. Козлова, В. Л. Комарова, Л. С. Берга, В. А. Обручева, естествоиспытателя К. А. Тимирязева. Все они, как и многие другие ученые, хорошо владели фотографией. К. А. Тимирязев был художником-фотопейзажистом, выступал с докладами и статьями о технике и искусстве фотографии, состоял членом правления, а затем почетным членом Русского фотографического общества в Москве. В выставках художественной фотографии участвовал П. К. Козлов.

Фотографы-художники и путешественники петербуржцы В. А. Каррик и Е. П. Вишняков, уральцы В. Л. Метенков и И. А. Терехов, кавказские фотографы Д. И. Ермаков и Г. И. Раев, выдающийся фотохудожник нижегородец М. П. Дмитриев, знаток древнего русского зодчества, впоследствии заслуженный деятель искусств РСФСР И. Ф. Барщевский — самоотверженные труженики отечественной фотографии — в сериях своих снимков отражали природные богатства родины. Немало среди пейзажей фотографов-путешественников художественных работ, главное же назначение их снимков было познавательное [1].

---

[1] См. книгу автора «Русские путешественники-фотографы», Географгиз, М., 1953.

С. Шиманский. Звонница Псково-Печерского монастыря. 1950



Применение пейзажной фотографии с познавательными целями теперь приобрело размах, несравнимый с участием в распространении знаний о своей стране фотографов дореволюционной поры. Прикладное значение пейзажа не заслонило, однако, эстетической ценности этого жанра в советской фотографии. Больше того, фотографы приобрели широкие возможности для создания художественных пейзажей. Пейзаж — один из наиболее сильных жанров советского фотоискусства. На выставках художественной фотографии пейзаж нередко даже убедительнее других жанров представляет фотоискусство.

Господствовал пейзаж на первых выставках советской фотографии, прошедших в двадцатых годах. Как говорилось выше, это был преимущественно лирический пейзаж. Творческий подъем тех лет позволил мастерам старшего поколения (Н. Андрееву, Ю. Еремину, П. Клепикову, В. Улитину и другим) достигнуть большого мастерства в этом жанре. К сожалению, не в меру усердные любители громких фраз, как уже отмечалось в книге, совсем было «отменили» лирический пейзаж, считая его, как и психологический фотопортрет, чуть ли не пережитком буржуазной эстетики! Они объявили было «несозвучными эпохе» увлечения пейзажем в рабочих фотокружках. Быстро сошедшие на нет скороспелые теорийки успели нанести вред молодому советскому фотоискусству. Опыт фотопейзажистов-художников некоторое время не изучался молодежью. Лишь спустя несколько лет, примерно в середине тридцатых годов, советские мастера фоторепортажа, стремясь отражать в пейзаже темы социалистических преобразований страны, стали вводить в снимки поэтические образы природы, стали пристально изучать мастерство лирического пейзажа.

Ценится в фотоискусстве пейзаж, в котором фотограф показывает местность — будь то заповедный уголок или сооружение — не как протокол, не как «бездушный лик», а как изображение, способное взволновать, вызвать восхищение и любовь человека к природе. Средствами своей техники художник передает ощущение пространства, света, воздуха, красочность природы. Художественный фотопейзаж тем и отличается от протокольного, что в нем видно отношение человека к природе, воплощены мысль и чувство, а иногда отражена какая-то сторона общественного мировоззрения.

Нет, впрочем, и не может быть мерок, которые позволяли бы отличить пейзаж «документальный» от пейзажа «с настроением», лирического. Иной познавательный пейзаж наделен большей эмоциональностью, чем какой-нибудь легковесный, формальный, бессодержательный этюд. Встречаются познавательно-географические, индустриальные или городские пейзажи, которые восхищают нас, и мы бываем благодарны фотографу, познакомившему нас так подробно с местностью или редким явлением природы.

Есть фотографы, которые точно выполняют задания научных учреждений и производят серии технически удовлетворительных, но протокольных, сухих ландшафтных снимков. Эти снимки пригодны в качестве учебных пособий. Но они лишены обаяния, образа природы. Есть ученые-фотолюбители, наделенные художнической любовью к природе. Из их лабораторий выходят пейзажные снимки иногда с полноценными эстетическими признаками. Так фотографируют академик Д. Щербаков, географы Э. Мурзаев, Б. Федорович, доктор медицинских наук, страстный альпинист А. Летавет и немало других.

Как бы на границе между двумя разновидностями пейзажного жанра протекает творческая жизнь интересно работающего фотографа З. Виноградова. Он начал заниматься фотографией еще в начале века. Во времена полярных исследователей Г. Я. Седова и В. А. Русанова молодой тогда фотограф участвовал в арктических путешествиях. С тех пор

М. Грачев. Весна. 1953



неутомимый путешественник, сотрудник множества научных экспедиций, побывал в самых разнообразных областях нашей страны — от Маточкина Шара на Новой Земле до пустыни Кара-Кумы в Средней Азии, от лесов Подмосковья до верховьев Енисея в Тувинской автономной области.

Снимками З. Виноградова иллюстрированы десятки ученых трудов, географических альбомов. Пейзажи фотографа-географа служат отличными иллюстрациями художественных литературных очерков и рассказов.

В 1955 году было отмечено пятидесятилетие творческой деятельности фотографа — путешественника и художника. В Московском Доме ученых Академии наук состоялась юбилейная выставка работ З. Виноградова. Были представлены своеобразные «фотодневники» путешественника — серии путевых снимков. Среднеазиатские, крымские, сибирские, подмосковные, северные пейзажи З. Виноградова отвечают научным требованиям: это безукоризненные географические документы; некоторые же из этих пейзажей восхищают и художническим подходом фотографа к раскрытию образа природы.

Несколько стендов выставки было посвящено лирическим этюдам. Это снимки «Азбука леса». Наблюдательный натуралист фотографирует «рисунки», образуемые стволами и ветвями деревьев, «рисунки» похожи на буквы: А, Б, В и т. д. Другую серию составили снимки на мотивы русских сказок — это сфотографированные укромные лесные уголки, причудливые, иногда фантастические картинки, большей частью из макромира природы.

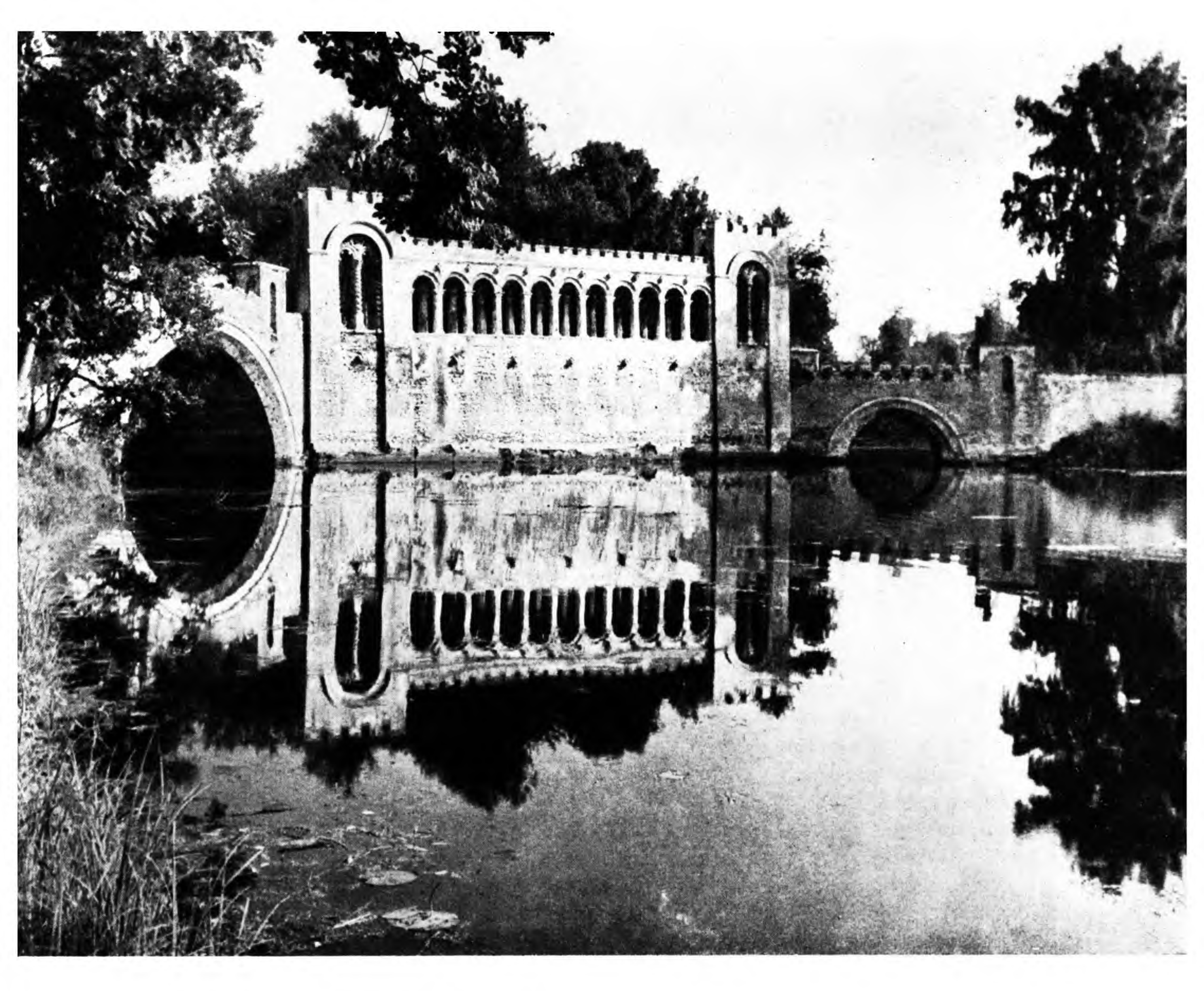
Трудно сказать, какой стороне творчества З. Виноградова отдать предпочтение — той ли, которая показывает его географом-путешественником, или той, которая знакомит нас с художником-лириком. Очевидно, обе эти стороны дополняют одна другую в творчестве пейзажиста.

Редкий по удаче пейзаж Кольского полуострова «Небо Севера. Ползущие тучи над Сейд-озером»*. Долго автор ждал момента, когда тучи наползут на озеро и освещение позволит запечатлеть суровую картину северной природы. И он уловил такую минуту. Снимок с достоверностью передает типичное для Севера природное явление, но он создает и образное представление: будто живые, движутся тучи, заслоняя от нас горизонт.

З. Виноградов убедительно доказывает возможность сочетания в пейзажисте фотографа-географа и поэта-лирика. В экспедициях, где он выполняет точные задания, предусматриваемые планом научных работ, его не покидает увлечение художника. «Некоторые темы всегда живут в моей голове, — рассказывает фотограф-пейзажист. — Куда бы я ни пошел, ни поехал, — всегда помню о них: нет ли условий для воплощения замысла? Бывают и другие случаи. Идешь по местности и вдруг напрягается внимание: вот сейчас непременно явится необыкновенный момент для съемки. Будто в тебе натянутые струны, готовые ответить малейшей вибрации в природе. Сердце готово. Наготове и техника. Опыт поможет схватить вдруг открывшийся вид или какое-либо быстро преходящее явление, едва уловимое».

Разновидность пейзажного жанра — архитектурный пейзаж. Масса подобных снимков, повседневно выполняемых с прикладными целями, не имеет отношения к искусству фотографии. К художественным могут быть отнесены только работы, в которых мастер как бы раскрывает замысел зодчего или дает свою интерпретацию архитектурного произведения.

До изобретения светописи изображением архитектурных ансамблей занимались художники, знатоки перспективы, хорошие рисовальщики. Городские пейзажи, ведуты, счита-



П. Клепиков. Подмосковная усадьба Марфино. 1946

лись трудным жанром. Знаменитые итальянские живописцы Антонио Канале (1697—1768), Бернардо Белотто (1720—1780), русский художник Ф. Я. Алексеев (1753—1824) с «фотографической» точностью воспроизводили архитектурные виды задолго до появления нового изобретения.

Фотография взяла на себя эту роль рисовальщика архитектурных видов. Во всех странах выдвинулись отличные фотографы — специалисты по съемке архитектуры. Жизнь И. Ф. Барщевского — достойный пример верности этому жанру фотографии.

Развернувшееся в советское время градостроительство, а также повысившийся интерес к истории отечественного зодчества сделали архитектурную съемку очень распространенным жанром пейзажной фотографии. Занялись ею и фотокорреспонденты. Целая плеяда фотографов успешно трудится в этом жанре: Н. Грановский, Л. Зиверт, С. Иванов, П. Клепиков, С. Шиманский и другие. С разной долей художественной само-

стоятельности и технического совершенства фотографы выполняют архитектурные съемки. Примером архитектурного пейзажа, безукоризненно выполненного, может служить «Марфино»* П. Клепикова.

Выходят в свет альбомы, посвящаемые архитектурному облику крупнейших городов страны. К сожалению, мало в этих альбомах смелой интерпретации архитектуры. Фотографы чаще выступают техниками, а не художниками. Едва ли не лучший из таких альбомов издан в Литве и посвящен древнему Вильнюсу. Литовские фотографы — авторы снимков этого альбома — показали себя талантливыми мастерами городского пейзажа. Они не довольствуются копированием архитектурного памятника, а стараются по-своему увидеть его красоту и передать свое открытие зрителю.

Фотографическая техника позволяет художникам свободно проявлять свою творческую манеру в архитектурном и городском пейзаже. Приведем несколько снимков различных авторов.

С. Шиманский снимок фрагмента Псково-Печерского монастыря — звонницы XV века* — решил в мягкой, живописной манере. Белые стены звонницы ярко выделяются на притушенном фоне соседнего здания, тяжелых облаков и темных куп деревьев. Творение древних русских зодчих дано несколько стилизованно под старину средствами современной техники фотографии.

Совершенно в иной, острой, даже дерзкой манере выполнен городской пейзаж «У ленинградского Эрмитажа»* Б. Игнатовичем. Снимок относится к 1930 году, к поре увлечения этого мастера ракурсами и «деформациями» перспективы. Это архитектурный фрагмент, снятый на фоне городского пейзажа. Посетитель Эрмитажа, конечно, не заметит «фактуры ног атланта у подъезда здания. Художник-фотограф увидел эту деталь. Он преподносит наблюдение зрителю как ключ к восприятию всего пейзажа. Можно не соглашаться с такой трактовкой архитектурного фрагмента, но нельзя отказать фотографу в праве при помощи того или иного объектива по-новому увидеть и «прочитать» архитектурную форму. Б. Игнатович применил низкую точку съемки. Это позволило ему заполнить первый план крупно показанной деталью.

Очень интересные художественные эффекты сулит пейзажистам съемка общим планом с высокой точки. Пример тому — «Москва. Кремлевский сквер. Вид на Москву-реку»* — пейзаж, сфотографированный Г. Петрусовым с колокольни Ивана Великого.

Это один из множества пейзажей, посвященных столице. Редкий советский фотограф, побывав в Москве, не попробует здесь своих сил в пейзаже. Есть немало технически отличных снимков. Но художественное отображение темы «Москва» — трудная задача для светописи. В снимке Г. Петрусова явственно проступают присущие фотографии приемы изображения: смелый ракурс, умело выбран объектив, позволивший дать широкий первый план и проработать дальние планы, разнообразен, но строг линейный рисунок кадра. В пейзаже богатая тональная гамма. От декоративных пятен первого плана взгляд зрителя скользит в глубь пространства.

С колокольни Ивана Великого в сторону юго-запада мастерски сфотографировал Москву с видом Москвы-реки И. Шагин. В его снимке первый план заполнен изображением многоглавого собора в Кремле, вдали сквозь воздушную дымку на фоне облачного неба виднеется силуэт здания университета на Ленинских горах. На стр. 128 приведен другой снимок И. Шагина, «Московский пейзаж», в котором тема индустриального

городского пейзажа, решена искусным сопоставлением изображения механизмов (на первом плане) с величавым контуром здания университета на Ленинских горах, проступающим вдалеке.

В классическом жанре ведуты выполнен снимок Красной площади со стороны Замоскворечья П. Клепиковым*. Перспективные линии вводят взгляд зрителя в глубину пространства.

Неисчерпаемы возможности эффекта вечерних съемок города.

«Красная площадь»* М. Грачева — редкий по световой экспрессии этюд, содержательно раскрывающий тему. Могучий сноп света, отраженный мрамором Мавзолея, и звезда на кремлевской башне, сияющая в световом потоке, создают значительный, величавый художественный образ.

Остроумно, чисто фотографическими изобразительными средствами выполнен С. Ивановым-Аллилуевым пейзажный этюд «Советская площадь в Москве ночью»*. Источник света, заслоненный фигурой памятника Юрию Долгорукому, своими лучами создал эффект контражура. Кое-где освещенные окна окружающих зданий дополняют акцентами в общем темный тональный рисунок пейзажа и дают ощущение пространства площади.

Видное место в советской пейзажной фотографии занимает пейзаж, раскрывающий великую тему превращения нашей страны из аграрной в индустриальную. С начала первого пятилетнего плана фотографы занялись отражением этой темы. Индустриальный пейзаж остается важным жанром в работе фотографов-художников, фотокорреспондентов и теперь, в годы выполнения нашим народом шестого пятилетнего плана. К такого рода снимкам относится «Гигант Магнитогорска»* Д. Бальтерманца (стр. 152—153).

Советские художники любуются не только вековечной красотой природы. Их волнует то новое, что вносит человек в переустройство природы. Таящая в себе богатейшие недра, могучие производительные силы, природа нашей Родины стала ареной труда народа. Сбросивший с себя оковы экономического порабощения наш народ, руководимый партией коммунистов, четыре десятилетия по-социалистически преобразует свою страну. Он хочет видеть дела своих рук. Изобразительные искусства, кинематограф и фотография из года в год в жанре пейзажа знакомят миллионы зрителей с переменами: строительством новых заводов, прокладкой новых путей, разработкой недр, созданием гидроэлектростанций, преобразованиями в социалистическом сельском хозяйстве.

Фотография имеет дело с действительностью. Пейзажист не может для обобщения образа ввести в картину домысел. Если стройка в лесах, он не в силах, как то делает живописец, дорисовать недостающее. Индустриальный пейзаж документален. И все же опытные фотомастера достигают большой выразительности в этом жанре.

Приведем несколько пейзажей, посвященных теме гидротехнического строительства. Выполненные в разное время авторами, несхожими по творческой манере, эти снимки показывают мастерство фотографов в жанре индустриального пейзажа.

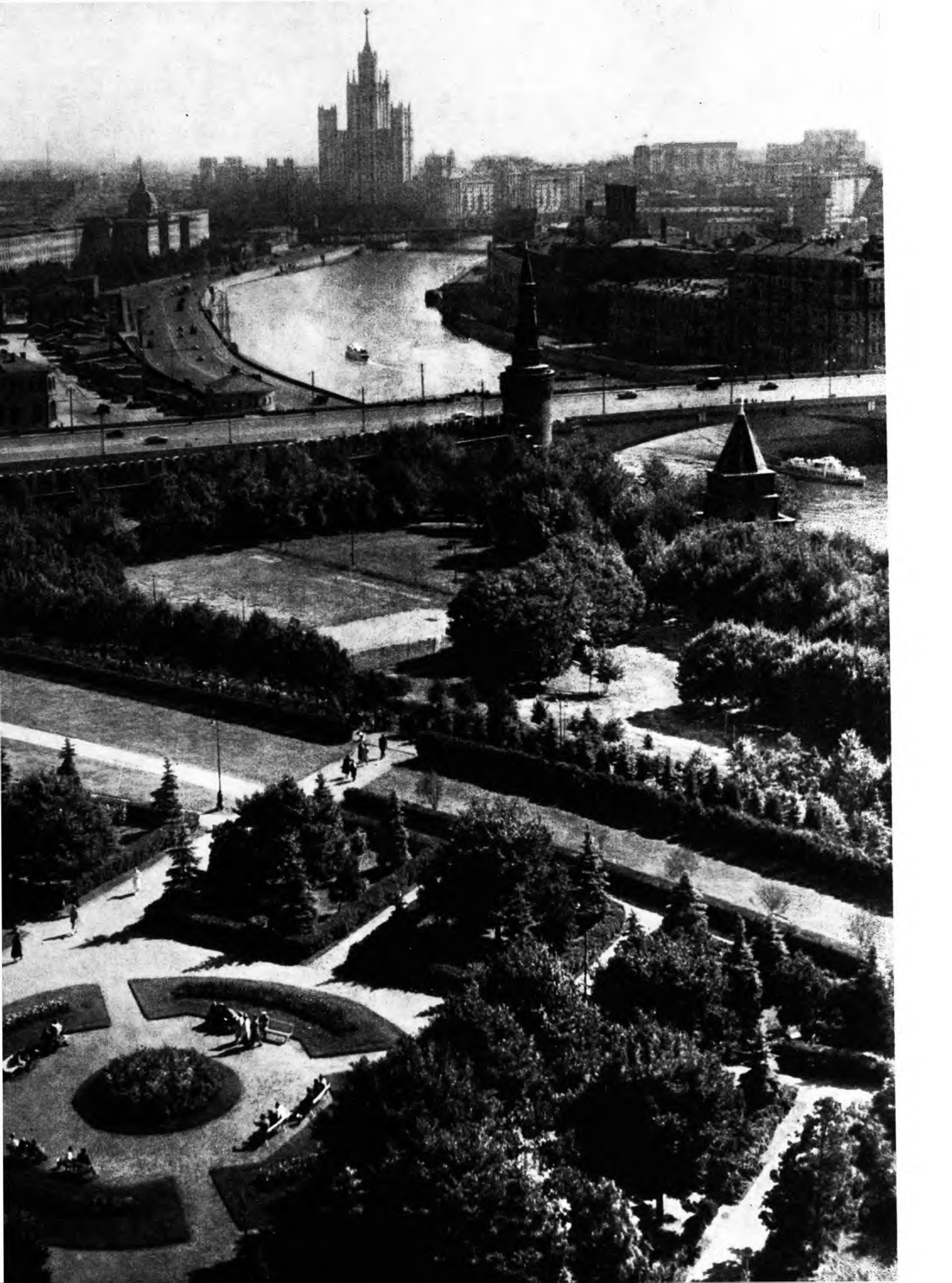
А. Родченко в серии снимков начала тридцатых годов показал один из первенцев советского гидростроительства — Беломорско-Балтийский канал. Снимки выполняли познавательную роль. Но, чтобы обобщить образ, в одной из работ художник прибегнул к монтажу: он соединил два изображения половины шлюза, но одно зеркально обращено и приставлено к другому. Кадр (стр. 54) симметричен. Эта симметрия придала большую значительность снимку; сооружение смотрится как монументальное. Ничто лишнее не раздра-

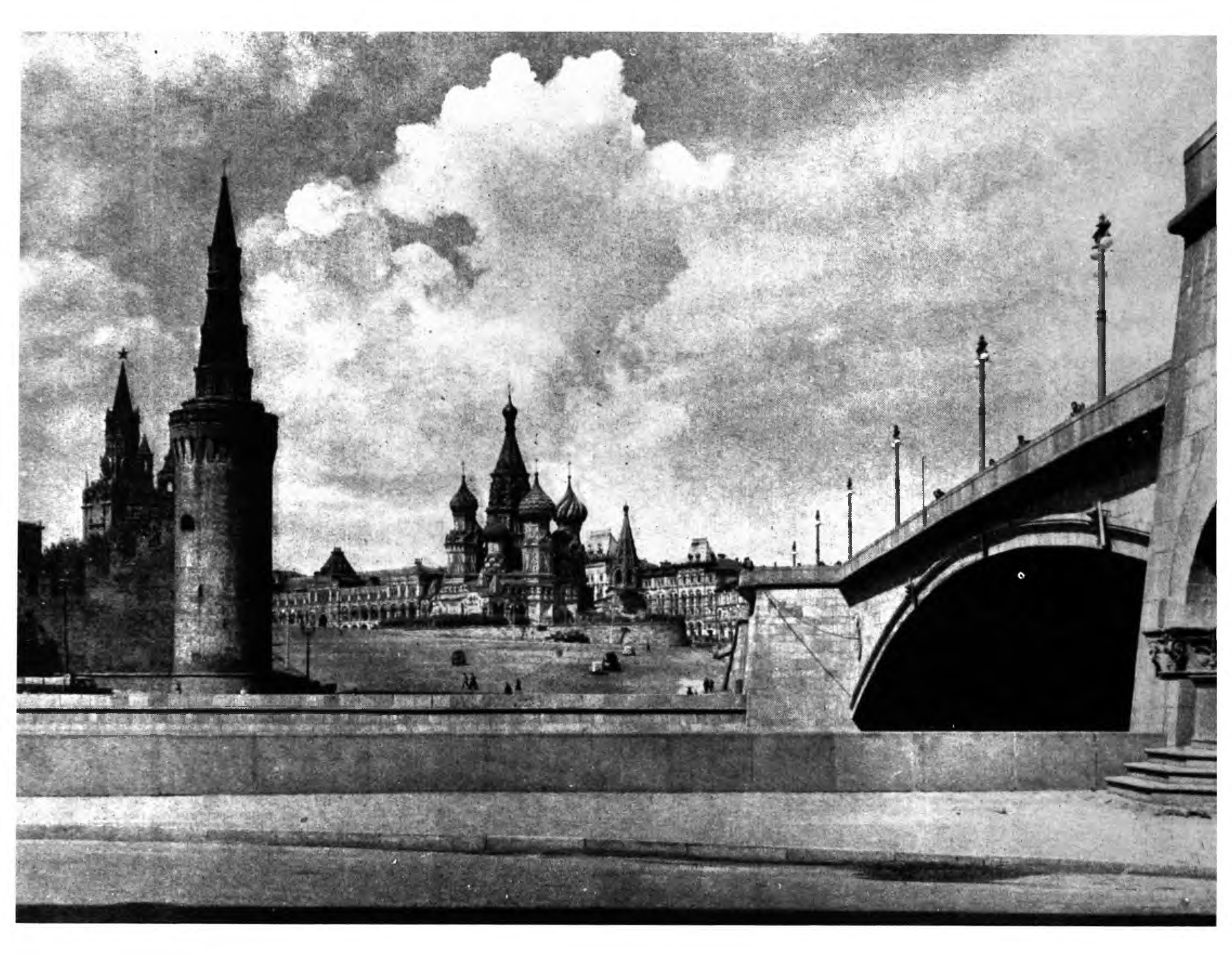


Б. Игнатович. У ленинградского Эрмитажа. 1930

жает в кадре. Благодаря съемке против света фигуры людей вышли силуэтами, исчезли детали, которые могли бы придать натуралистичность снимку, несколько деталей автор убрал ретушью. С точки зрения реализма, выполнение замысла может быть сочтено спорным, но А. Родченко сознательно привлек прием монтажа и осуществил свой замысел успешно.

«Творческий почерк» Ю. Еремина сказался в пейзаже «Канал Москва — Волга». Празднично иллюминованные сооружения, отражающиеся огнями в глади полноводного канала — ныне им. Москвы, — переданы Ю. Ереминым в мягком рисунке. Линия горизонта проходит выше середины кадра, гладь воды, заполняющей бо́льшую часть изображения, создает впечатление шири; небо выступает нейтральным темным фоном, на котором проступает рисунок сооружений.





П. Клепиков. Красная площадь со стороны Замоскворечья

Два вечерних пейзажа — «Куйбышевгидрострой» А. Батанова* и А. Гаранина «На Оке»*(стр. 213) — выполнены двумя десятилетиями позже предыдущих. В снимке А. Батанова передана могучая техника строительства. Такой техники не имели строители сооружений первых пятилетних планов. Кадр кажется до отказа заполненным техникой, но планы выделяются отчетливо. Световые пятна фонарей вместе с другими светлыми участками снимка вносят композиционное равновесие в кадр. Репортажный пейзаж — это информационный снимок, он выполняет публицистическую роль. Это сильный документ, знакомящий с разворотом работ на великих стройках, это и художественный снимок.

А. Гаранин в своем пейзаже проявил тяготение к лирическому решению темы. Воспользовавшись прекрасным светом летнего вечера, он создал пейзаж с настроением. Гидроэлектростанция на Оке — относительно скромный индустриальный объект, но в сочетании со стародавним видом русской местности ее изображение, выполненное художественными средствами, углубляет содержание снимка.

Г. Петрусов. Москва. Вид с колокольни Ивана Великого. 1955





С. Иванов-Аллилуев. Москва. Советская площадь ночью. 1951

В снимке нет проработки деталей. Это и не нужно. Пейзаж графичен. Только река, отражающая остатки рассеянного света, да часть неба с серебристым, причудливой формы облаком хранят тонкие нюансы тона, признаки угасающего дня. Огни гидроэлектростанции еще не вступили в свои права, они белеют робкими светляками на фоне реки. За очертаниями берегов угадываются знакомые родные просторы. Снимок скромной гидроэлектростанции на Оке рождает образ новых, электрифицированных русских далей.

Сельские фотопейзажи несут на себе тоже признаки великих преобразований. В двадцатых годах еще характерны были межи, разделявшие крестьянские земельные полосы.

Коллективизация сделала типичным для нашей страны вид полей без межей. И не пахари с плугом, не косари, не косилки или жатки на конной тяге, а мощные машины оживляют ныне сельские пейзажи. Фотография убедительно показывала поступательный ход развития механизации социалистического сельского хозяйства.

М. Грачев. Красная площадь. 1950

На стр. 72—73 приведен один из выразительных сельскохозяйственных пейзажей — «Уборка комбайном».

Снимок Г. Петрусова выполнен в середине тридцатых годов. Он произведен с борта самолета и построен средствами линейной композиции: ритмично повторяются светлые полосы, идущие под углом к другим, тоже повторяющимся в ритме. Фотография — единственное искусство, позволяющее создать такую картину. В работе Г. Петрусова заключен художественный образ жатвы в крупном хозяйстве, на землях страны, не знающей частновладельческих границ.

Новая пора в развитии сельского хозяйства страны. Коммунистическая партия призвала народ к подъему миллионов гектаров целинных и залежных земель на востоке страны.

Фотографы знакомили и продолжают знакомить читателей газет и журналов с делами патриотов, осваивающих целину. Немало удачных репортажных снимков печатается на эту тему. В снимках виден степной простор непаханых земель, показана могучая техника подъема целинных пластов.

В подобных пейзажах отражена тема преобразования народного хозяйства и природы страны. Эта тема вносит в жанр пейзажа публицистическое содержание.

Подобные пейзажи выполняются и в технике цветной фотографии. На стр. 135 воспроизведен черно-белый вариант цветного снимка Л. Доренского «Ночная уборка хлеба на целине», из серии его цветных работ, выполненных на поднятых целинных землях в Казахстане.

Главные цвета сельских пейзажей — зеленый и голубой — в большинстве случаев выходят на снимках грубо. Удачи отдельных фотокорреспондентов позволяют, однако, надеяться, что цветная фотография и здесь справится с трудностями техники.

В советском фотоискусстве достойное место занимает жанр пейзажа, который передает обаяние природы, красоту, жизнь ее, устойчивые и преходящие ее состояния, чарующие нас явления. Фотография становится поэзией, если аппарат держат руки любящего и чувствующего природу человека.

Фотограф, виртуозно владеющий приемами съемки, негативным и позитивным процессами, может свободно выступать в пейзаже как художник. Техника черно-белой светописи ныне мало стесняет его. Художник вкладывает в фотографические пейзажи свое отношение к природе, то или иное настроение.

На стр. 29 приведен снимок «Гурзуф» Ю. Еремина — одна из самых сильных его работ, побывавшая на десятках выставок фотографии в нашей стране и за рубежом. Выполненный чисто художественными средствами, этот снимок сочетает эстетические достоинства с познавательными. Ветка дерева на первом плане вводит зрителя в пространство, дает почувствовать воздух южного края; наш взгляд от четко выписанной ветки переходит к ярко освещенной дали.

Иной пейзажный снимок может содержать более отвлеченный образ природы. Таков зимний снимок С. Иванова-Аллилуева «Изба лесника»*, построенный на ритмичном повторении темных стволов деревьев и их теней. В пейзаже нет деталей; контрастность темного и светлого вместе с ритмом в изображении деревьев и теней придает обобщение образу. Лирически решен С. Ивановым-Аллилуевым пейзаж «Одинокие сосны»*.

Любил и умел искусно обобщать образ в пейзажах Н. Андреев. Например, его «Крымский этюд»*, выполненный в середине двадцатых годов, передает картину природы в цельном



А. Батанов. Куйбышевгидрострой. 1955

ви́дении, без подробностей. Темные скалы, пирамидальной формы деревья, устремленные ввысь, небо с крупными облаками — это лик крымской природы, каким представился он художнику; в этюде много экспрессии и почти нет ничего от документа. Этюд закончен по композиции.

Свойственное Н. Андрееву искусство обобщать образ в пейзажах проявилось и в снимке «Летний день» *. Это русский пейзаж, но он без точного «адреса». В композиции господствует несколько тональных пятен, которые обобщают образ.

Пейзаж «Тучи»*, выполненный Н. Андреевым, как и предыдущие снимки, мягкорисующим объективом, тоже не содержит в себе точного географического признака.

Пейзажист убрал детали. Этот пейзаж, как и предыдущий, нельзя «читать», постепенно узнавая подробности. Это этюд настроения, он передает тревожное состояние в природе перед грозой. Нет подробностей, но их угадывает зритель, которому автор снимка позволяет участвовать в домысле. В пейзаже преобладает тональная композиция. Светлые облака уравновешиваются несколькими небольшими светлыми акцентами на темной нижней половине снимка, а пятно кустарников слева — более насыщенной правой частью кадра. Кусты первого плана без назойливости помогают ощутить пространство второго плана. Как бы клубящиеся купы деревьев и нависшие облака передают предгрозовую напряженность в природе.

Подобно Н. Андрееву, стремился к обобщению образа в пейзажах В. Улитин. Сложившийся еще до Октябрьской революции, этот пейзажист работал и в советские годы в манере импрессионизма. Он часто избегал точного изображения. Некоторые его работы приобретали черты стилизации под живопись или графику. Таков «Северный пейзаж»: подернутая зыбью, серебрящаяся на солнце студеная вода, лодка, напоминающая старый челн северных рыбаков. У берегов какой страны и когда сделан этот снимок, читатель не узна́ет в пейзаже тоже нет «адреса». Справедливо указывалось критикой, что подобные этюды носят излишне отвлеченный характер. Упрек относился к некоторым работам Н. Андреева, Ю. Еремина и В. Улитина. Но вряд ли можно было этот стиль всерьез считать «вредоносным» для советского фотоискусства, как то делали иные критики, пытавшиеся было вогнать жанр фотопейзажа в рамки репортажа.

Лучшие фотопейзажи этой плеяды мастеров продолжают доставлять живую эстетическую радость. В них есть чему поучиться молодым фотографам. Мастера старшего поколения искусно владеют позитивным процессом, умело избегают натуралистических подробностей, знают силу недосказанности в пейзаже, что позволяет зрителю творчески участвовать в восприятии произведения, а не получать все готовое, скрупулезно обработанное автором. Даже такой этюд, как работа Ю. Еремина, выполненная еще в 1907 году в Италии, «Мост в Вероне»*, казалось бы, лишенная предметного изображения, дает определенное представление об явлении природы — тумане. Фотография запечатлела туман, художник с большим изяществом выполнил трудный снимок. Спорно, что́ ближе к реализму — пейзаж Еремина, полный недосказанного, или иной тщательно и прилежно выполненный снимок, где все настолько ясно и понятно, что ни одна струна не отзовется в сердце зрителя на подобный перечень подробностей.

Снимок «Праздничный вечер в Ленинграде»* выполнен фоторепортером А. Устиновым. В этом вечернем снимке тоже есть недосказанность. Это этюд настроения — жанр, вполне допустимый в реалистической фотографии (стр. 221).

А. Гаранин. На Оке. 1953





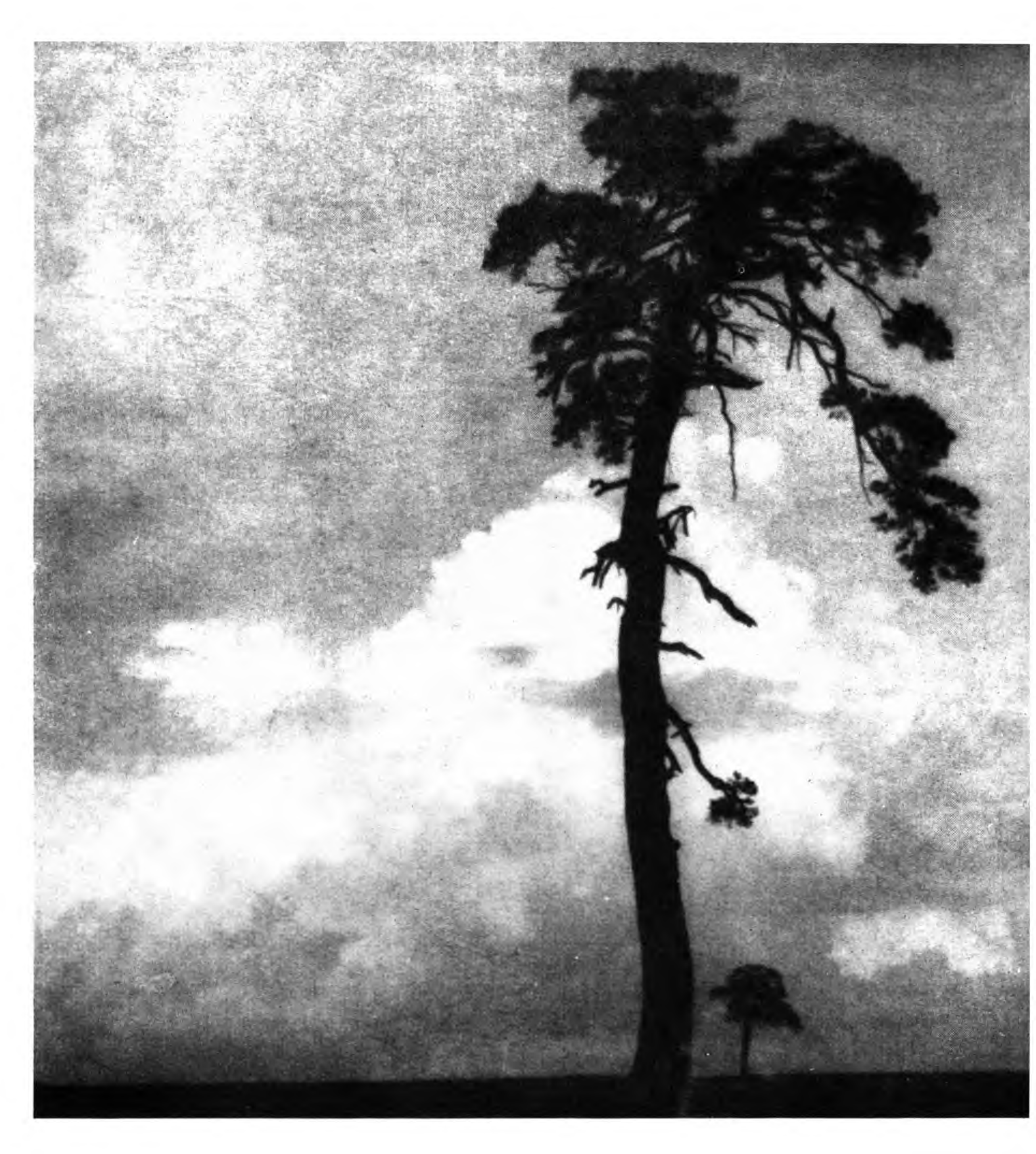
С. Иванов-Аллилуев. Изба лесника. 1927

Пейзажными съемками много занимаются фотокорреспонденты. Иногда за этот жанр они берутся, выполняя задания редакций, иногда для тренировки: съемка пейзажей позволяет практически изучать композицию, экспериментировать в негативном и позитивном процессах. Редкий одаренный фотокорреспондент не пробовал своих сил в пейзаже — жанре, который представляет большие возможности для творчества.

После окончания Великой Отечественной войны значительно расширилась «география» советского фоторепортажа. Фотокорреспонденты часто стали посещать отдаленные области Советской страны; они много фотографируют во время поездок за границу. Журналы охотно печатают снимки местностей, малоизвестных нашим читателям. Подобные снимки имеют успех, в них привлекает новизна: впервые увидеть незнакомый до того ландшафт. Подобные снимки читатели и редакции не без основания относят к художественным. Но всегда ли это правильно?

Сто лет назад первые в истории ландшафтные дагеротипные и фотографические снимки вызывали восторженные похвалы среди художников и ученых именно художественностью исполнения.

Под художественностью тогда понималась, однако, техническая искусность солнечного луча рисовать при помощи объектива в камере-обскуре на светочувствительной пластинке виды местностей. По сравнению с зарисовками от руки, которые привозили с собой в большинстве своем не искушенные в графике участники путешествий, фотографические изобра-



С. Иванов-Аллилуев. Старые сосны. 1923

жения казались верхом совершенства. Это было чудо техники. Невиданное становилось доступным обозрению в точных «световых рисунках». Сам по себе вид незнакомой, а иногда экзотической местности поражал зрителя. За удовольствие, доставляемое снимком, вознаграждался похвалой дагеротипист или фотограф.

Ныне наблюдается то же самое, хотя остается все меньше уголков земного шара, куда не заглядывали бы кинооператор и фотограф. Всякий раз, когда мы видим технически и композиционно грамотно выполненный снимок малознакомой местности, мы хвалим



Н. Андреев. Летний день. 30-е годы



Н. Андреев. Крымский этюд. 20-е годы



Н. Андреев. Тучи. 20-е годы

кино- или фотокорреспондента. Снимки печатаются в журналах, но, будучи представленными на выставку художественной фотографии, отвергаются жюри. Наглядность, предметность изображения не составляют еще образа природы. Нельзя подменять художественную интерпретацию природы искусностью технического воспроизведения ее средствами фотографии.

У каждого фотокорреспондента найдутся ландшафтные снимки — иллюстрации путевых очерков. С развитием и упрощением техники фотографии все больше будет таких снимков у фотолюбителей. Этот увеличивающийся поток пейзажных снимков не может обесценить искусство фотопейзажа. Оно начинается там, где автор вносит свое отношение к природе, к местности, передает это отношение зрителю, возбуждая в нем ту радость восприятия, которой каждого из нас всегда одаривает художественное произведение.

Много путешествовал по стране Д. Дебабов. Десятки его снимков увидели свет. Но не все они наделены столь явственными признаками искусства, как, например, «Охотничья избушка на полуострове Таймыр», или «Друг зимовщиков».

Сколько ландшафтов сфотографировал фотокорреспондент Н. М. Петров! Он побывал и в зарубежных странах. Лучшие снимки этого опытного мастера, подобно его ночному пейзажу «На побережье Адриатического моря»*, доносят до нас определенное



Ю. Еремин. Италия. Мост в Вероне. 1907

настроение. Иной зритель или критик может упрекнуть автора в излишнем для фотографа приближением к живописной манере. Это дело вкуса. Отлично выполненный, снимок, несомненно, наделен эстетическими достоинствами.

Фотокорреспонденты за годы работы объезжают немало областей нашей страны. Большинство их пейзажных снимков, может быть, и отвечает целям информации, но только редкие из пейзажей выдерживают испытание временем. К таким снимкам относится пейзаж М. Маркова «Телецкое озеро на Алтае». Тональная нюансировка в нем передана с такой фотографической тонкостью, настолько обаятелен образ утра в горах, что пейзаж спустя почти четверть века после съемки не потерял своей эстетической ценности.

Интересно выполнен пейзаж «Утро на Алтае» фотокорреспондентом М. Савиным. В снимок удачно введены фигуры людей. Зритель как бы на миг ставит себя в положение этих затерявшихся в горном ландшафте путешественников, он участвует в восприятии

раскинувшегося перед ним вида. Иной раз в подобных снимках нас поражают громады гор, заснеженные вершины, но мы остаемся бесстрастными наблюдателями. Другое дело, когда фотограф раскроет нам свое отношение к природе. Это удалось фотографу-альпинисту В. Руйковичу в пейзаже «Восхождение на вершину Курмыча»* (стр. 144)· цепочка смелых людей упорно поднимается по снежной целине.

В подобных пейзажах фотография выказывает свою силу как средство изображения недоступного, неизвестного, неведомого. Необычность показанной местности уже настраивает зрителя в пользу снимка и его автора. Куда труднее, зато и куда заманчивее художнику-лирику работать над «материалом природы», близким и знакомым всем зрителям. Надо отдать должное фотопейзажистам: русская природа, так хорошо всем знакомая, умело и тонко показывается многими из них.

Живой лирический отклик вызывает у зрителя прекрасная серия ленинградца М. Величко «Пушкинские места». Автор так вжился в природу, так изучил ее, что свое отношение к памятным местам, связанным с жизнью А. С. Пушкина, он с подкупающей лирикой передал зрителю. Серия этих снимков — маленькая поэма.

Искусный мастер русских пейзажей — В. Молчанов. Связанный по работе с литературными музеями, он выполняет съемки мест, в которых когда-то жили, трудились писатели или которые нашли отражение в их творчестве. В серии фотопейзажей —«чеховских», «есенинских» и других – безукоризненно выполненные лирические этюды, от которых веет обаянием родной природы. В. Молчанов по заслугам может быть отнесен к лучшим нашим фотопейзажистам. Несколько интересных его пейзажей воспроизведено в книге В. А. Смородина «Фотографирование природы» (1957).

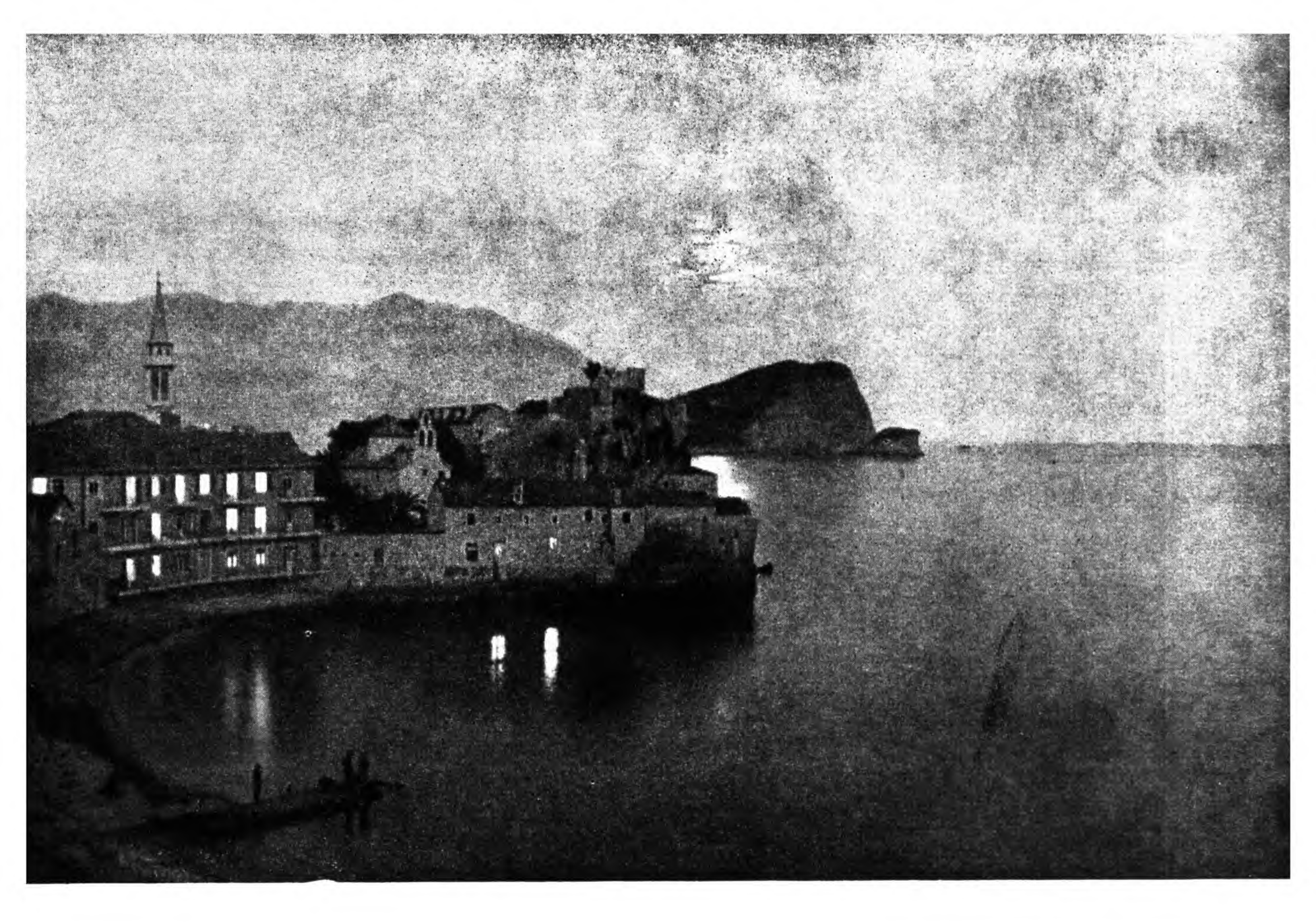
В хорошей реалистической манере выполнен пейзаж «Перед грозой»* И. Шагина. Богата тональная гамма снимка: в нем есть нюансы в переходе от очень светлого до очень темного; тональные пятна смело и гармонично распределены в кадре. Изображение ветвей деревьев, введенных в кадр, дает ощущение порыва ветра (стр. 226).

В сороковых годах интересно выступил в жанре пейзажа Б. Игнатович. Автор — некогда любитель острых ракурсов и порой эксцентрического «препарирования» сюжетов — спустя двадцать лет показал себя проникновенным лириком в пейзажных снимках. В 1950 году в Центральном Доме Советской Армии была устроена выставка работ Б. Игнатовича. Серия картин природы среднерусской полосы была выполнена реалистически.

«Осень»*. Этот пейзаж интересен тем, что Б. Игнатович достиг в нем декоративного эффекта: изображение как бы нанесено точечными «мазками», что дало затейливый пестрый рисунок и первого и второго плана снимка, хотя резкость присуща только группе деревьев одного первого плана. Свет и тени на земле, покрытой листвой, и лужицы воды, освещенные солнцем, точно раскрывают тему осени.

Фронтально построенный пейзаж Б. Игнатовича «Ветрено»* изящен по тональному рисунку: чередование качающихся от ветра тонких березок на фоне темных деревьев и серых облаков, мчащихся по небу, создает убедительный образ природы. Ценна подробность: стебли трав на первом плане склонены вправо, что вторит движению ветвей берез и усиливает ощущение ветреной погоды.

Подобные пейзажи убедительно раскрывают силу светописи. И в осеннюю непогоду, когда солнце скрыто толщами туч и теряют яркость красок поля и леса, любящий



Н. М. Петров. Побережье Адриатического моря. Югославия. 1946

свое искусство фотопейзажист найдет красоту в природе, уловит и передаст в снимке порывистое движение, различит тончайшие оттенки в тонах.

Талантливо выполняет пейзажи русской природы А. Скурихин. Будучи еще фотолюбителем, в конце двадцатых годов на конкурсе «Зима» журнала «Советское фото» он получил премию за снимок «Север». Вид закованной льдом, покрытой снегом реки Вятки с заснеженным деревом на первом плане и засыпанной сугробами водокачкой обошел множество изданий. В последующие годы А. Скурихин, как говорилось уже в книге, успешно работал и продолжает работать в фоторепортаже, но как художник остался верен и жанру пейзажа. А. Скурихин не изменил своей привязанности к природе родной реки Вятки и среднего течения Волги — здесь он находит темы и сюжеты для своих этюдов. Фотограф терпеливо наблюдает перемены, происходящие в разные времена года в природе, выжидает, когда окажется выгоднее освещение или произойдет желанное явление. У него есть любимые уголки, он фотографирует их не раз, но так, что повторения никто не заметит.

А. Скурихин получил художественное образование во Вхутемасе. Занимаясь художественной фотографией, он не оставляет и живописи, продолжая и теперь работать в жанре пейзажа. Фотограф учится у живописи, но не переходит за порог, за которым начинается имитация ее.



А. Устинов. Праздничный вечер в Ленинграде. 1948



Б. Игнатович. Ветрено. 1949

Четырнадцать работ А. Скурихина были воспроизведены в 1941 году журналом «Советское фото» (№ 3). Эта подборка фотопейзажей — одна из самых сильных в советской фотографии.

«Каждый скурихинский пейзаж прост и эмоционален, — писалось в обзоре пейзажей, — в нем всякий вспоминает что-то свое, милое, из ранней юности. Каждый вспоминает реку, родные поля, лес, куда ходил по грибы... Но не просто вспомнит, но по-новому, издали оценит ту красоту и очарование, которые прежде не замечались, ибо были повседневны» [1].

Пейзаж «Золотая осень». Тонкий рисунок берез мог бы показаться однообразным, если бы автор не поместил почти в центре кадра темную елочку. Это темное пятно оживляет осенний вид, становится зрительным центром пейзажа, от которого наш взгляд переходит к подробностям. За березами глухая стена леса, небо не просвечивает, но художник

[1] В. Гришанин, Скурихин-пейзажист, журнал «Советское фото», 1941, № 4, стр. 3—6.



Б. Игнатович. Осень. 1949

подметил затерянные дорожки, они вьются и теряются в чаще, по ним скользит и уходит в глубь леса взгляд зрителя. Оживает северный лес в этом тонком рисунке.

«Голубые тени»* — зимний пейзаж А. Скурихина. Задворки русской деревни, заваленные снежными сугробами. Мастерски переданы тени на снегу; графически тонок рисунок изб и хозяйственных построек с отягченными снегом крышами. В снимке чувствуется пространство, свет зимнего солнца наполнил воздух, ощутима фактура наметенных ветром свежих сугробов. Снимок легко читается от первого плана к дальнему.

Подобное же раскрытие красок природы дано А. Скурихиным в пейзаже «Березы»*. Осязаемо изображены стволы деревьев с точной передачей фактуры, а за березами — глубина неба и глубина дали.

Фотограф избрал низкую точку для съемки, что дало ему возможность изобразить крупно белоствольные деревья; линия горизонта проходит близко к нижнему обрезу кадра, дальний план заполнен изображением неба, на котором очень пластично показаны легкие летние облака.

В этом снимке использована способность техники фотографии смело сочетать крупный и общий планы.

Известен пейзаж А. Скурихина «Ветер». В летний день по полевой дорожке идут трое деревенских мальчиков. Они миновали ветряную мельницу и идут мимо семи берез (заполняющих первый план снимка). Ветви молодых берез гнутся от порывов ветра, волнуется нива, обступившая тропинку, ветер надувает рубахи мальчиков, на горизонте плывут облака. Признаки ветреного дня полно раскрывают сюжет, передают зрителю ощущение природы.

В пейзаже «Пора урожая» (стр. 79) А. Скурихин дает природу в непосредственной связи с колхозным трудом в страдную пору. Смело и экономно построен кадр: несколько стогов, — на первом плане они освещены солнцем, на дальнем — в тени. Мимо стогов тянется цепочка из пяти подвод, груженных мешками; девушки-возницы одеты в белое. Солнце высветлило жнивье, которое будто сияет и вместе со светлыми стогами первого плана придает радостное настроение теме колхозного труда; тени вносят ощущение воздуха и пространства. В композиции господствуют закругленные формы, даже цепочка подвод движется по кривой. Стога на дальнем плане обрезаны верхней границей кадра, очевидно, их много в поле; это создает представление о крупном хозяйстве. Фотограф отразил в пейзаже тему из жизни колхозной деревни.

В очерке развития советского черно-белого фотопейзажа за сорок лет снимки приведены не в строгом хронологическом порядке. В этом жанре советское искусство имеет немало хорошего. Можно упрекнуть одного фотографа за пристрастие к отвлеченности, другого — за излишнюю скрупулезность в обработке деталей, третьего — за более чем смелый ракурс. Реализм — понятие широкое. И в пределах реализма советские фотопейзажисты вырабатывают свои стилистические приемы; в советском художественном фотопейзаже заметна индивидуальность мастерства.

Цвет как новое изобразительное средство обогатил пейзаж. Но, как и в жанре портрета, на первых порах цветная фотография снизила эстетические достоинства пейзажных снимков. Зато познавательное значение цветных ландшафтных фотографий для целей земледелия сразу было высоко оценено. По цветным снимкам легче читать «книгу земли», чем по черно-белым.

Можно порадоваться прогрессу прикладной цветной фотографии, однако к фотоискусству эти достижения не всегда относятся. В художественной фотографии цветом не только передается естественная окраска предмета, цвет выражает идейно-художественный замысел автора. Фотограф, работающий в цветной технике, не может менять в изображении окраску местности, исключать один цвет, вводить другой, как это в силах делать живописец или график. Часто в цветном снимке получается антихудожественное, пестрое сочетание красок природы; выполненный же средствами черно-белой фотографии, этот пейзаж мог бы очаровать зрителя. Наоборот, найденный колорит, правильно переданный в снимке, может дать гармоничное цветосочетание и раскрыть образ природы сильнее, чем этого достигает техника черно-белой светописи.

Еще во времена автохромного способа цветного фотографирования пейзажистов разочаровывала трудность сочетания трех главных ландшафтных цветов: неба, зелени и воды. Эта трудность часто оказывается препятствием и в технике съемки на трехслойном негативном материале. Очень актиничные голубые лучи дают олеографическую синеву или выходят грязным пятном, а зелень зачастую приобретает ядовитую бутафорскую окраску.

Л. Зиверт. Невский проспект вечером после дождя. 1951



Вспомним, однако, что в развитии черно-белой светописи на усовершенствование тональной передачи цвета неба, зелени и воды ушло несколько десятилетий. Долгое время небо получалось уныло серым, а зелень — сплошными темными пятнами, пока не были введены сенсибилизированные пластинки и светофильтры. В 1928 году известный живописец Аполлинарий Васнецов, посетив выставку «Советская фотография за 10 лет», записал в книге отзывов, что больше всего его восхитило умение фотографов-пейзажистов сочетать в снимке изображение земли и неба. В цветной фотографии эта техническая задача оказалась тоже трудноразрешимой.

П. Клепиков и Д. Дебабов, успешно работавшие способом «Карбро», даже в лучших снимках тридцатых годов достигали лишь частичных удач в сочетании «главных» ландшафтных цветов. Но эти удачи были обнадеживающими.

Первые годы работы на трехслойном материале породили поток антихудожественных пейзажей, эстетически не собранных, пестрых. Бросались в глаза цветовые контрасты (например, зеленое и красное). Сам по себе такой контраст (это известно в живописи) вполне приемлем, он позволяет выявить красоту насыщенного цвета. Надо только умело применять цветовой контраст, а это сразу не дается.

Выяснилось, что теплые цвета и светлые тона, как правило, выступают в снимке вперед, холодные же цвета и темные тона отступают назад. Если этого не оценит фотограф перед съемкой пейзажа, он потерпит неудачу: в снимке будут спутаны планы, пространство окажется переданным плохо.

Излюбленный прием мастера черно-белой фотографии — варьировать в пейзаже степень резкости разных планов. В руках художника-лирика это верное выразительное средство. Он резко выделяет главное, второстепенное же и фон дает нерезкими, чтобы они только угадывались. В цветном пейзажном снимке нерезко снятый задний план образует иногда непонятные пятна, которые как раз и отвлекают внимание зрителя от резкого первого плана. Зритель не узнает в размытых цветовых пятнах знакомых предметов и старается воссоздать реальную картину этого участка изображения.

Фотограф может передать резкими все планы пейзажа. Но как часто это вносит сухую протокольность в снимок! Внимание зрителя рассеивается, в пейзаже оказывается слишком много деталей.

Меняет цветовое соотношение свет. Фотограф убеждается в этом после первых же опытов съемки пейзажей в разные часы дня. Дымка, наличие влаги в воздухе, колебания температуры, не говоря уже о положении солнца на небосводе,— все это оказывает влияние на передачу цвета. При сухом и чистом воздухе рассеиваются преимущественно ультрафиолетовые, фиолетовые и синие лучи. Значит, и в снимке будут господствовать сине-голубые рефлексы. В часы восхода и заката солнца обилие красного излучения резко скажется на цветопередаче пейзажа — красноватые рефлексы окрасят стволы деревьев, выступы скал, фигуры людей. Этих эффектов освещения не видит фотограф. Чтобы умозрительно представить подобные явления, нужен немалый практический опыт.

Убоявшись красочной пестроты, иной фотограф стремится к блеклым тонам. Может быть, «цветовая скромность» выручит пейзажиста? Из снимков тогда исчезает свет, в них не чувствуется солнце, господствуют смешанные цвета или чистые, но будто кто их присыпал пеплом. Такой пейзаж может оказаться удачным, эмоциональным. Этот прием законен. Но «цветобоязнь» нельзя вводить в правило пейзажной съемки.



И. Шагин. Перед грозой. 1945

Проверенные в черно-белой фотографии приемы линейной композиции оказываются малоприложимыми к цветной. В пейзаже это сказывается особенно наглядно. Иное яркое цветовое соотношение подчиняет в изображении все линейные элементы, они теряют свою выразительность.

По существу, заново приходится продумывать давно решенные в черно-белой фотографии вопросы мастерства. И, к чести советских мастеров, справедливо будет сказать: они прилежно поработали последние десять лет в технике цветной пейзажной съемки. На выставках художественной фотографии экспонировались пейзажные снимки довольно высокого художественного уровня. Доставляют эстетическую радость и некоторые — пусть

еще редкие — цветные фотопейзажи, появляющиеся на страницах иллюстрированных журналов.

Меньше творческих удач у фотографов в съемке летних пейзажей. Красочность лета трудно поддается воспроизведению. Тем более что дело не в одной технике передачи. Нужно создавать образное представление о природе. На Выставке цветной фотографии 1954 года, на которой сильно выступил жанр пейзажа, было несколько выразительных летних пейзажей. Лучшие из них — работа барнаульского фотографа Н. Калинина «В горном Алтае» и лирический пейзаж кинооператора П. Боброва «Лесная чаща». В 1956 году сочный по краскам «Русский пейзаж» А. Гаранина был напечатан в журнале «Советский Союз» (№ 8).

Фотографы охотнее пользуются желто-коричневой частью палитры. Голубизна воздушной дымки, несколько блеклое осеннее небо и по-осеннему же холодная синева воды в сочетании с желто-коричневой листвой составляют картину осенних пейзажей.

В желто-коричневом колорите выполнены снимки И. Шагина «Дубовая аллея» (Всесоюзная художественная выставка 1951 г.), Г. Зельмы «Стихи любимого поэта» (выставка 1954 г.), пейзаж молодого фотографа А. Становова «Осенью в парке»: дети на устланной желтой листвой поляне (Выставка работ московских фотокорреспондентов 1956 г.). В этой гамме выполнен пейзаж А. Гаранина «Березовая роща». Довольно крупным планом, с хорошо проработанной фактурой показаны стволы берез; сквозь деревья пробиваются солнечные лучи, видно желтоватое небо; листва, освещенная солнцем, тоже желтая; вдали зеленое пятно растительности, да в тени первого плана зеленеют ветки. В пейзаже нет пестроты.

Утренние и морские пейзажи фотографы иногда разрешают в сине-голубой, холодной гамме. На Выставке цветной фотографии 1954 года экспонировались такие пейзажи: М. Грачева «В горах Казахстана», ленинградца Р. Мазелева «Свежий ветер на взморье».

Не поддаются пока что воспроизведению в широкой цветовой гамме морские виды — марины — и пейзажи с преобладанием изображения воды.

Художественный эффект иногда достигается передачей и неба, и воды, и всех предметов в условном серо-желтом или даже коричневом, скорее шоколадном цвете. Броские, нелишенные смелости выполнения, эти снимки привлекают внимание зрителей. Таковы пейзажи «Волга» Д. Бальтерманца (выставка 1954 г.), «Лов рыбы на Иссык-Куле» И. Тункеля (выставка 1953 г.), В. Тюккеля «Рассвет над клязьминским водохранилищем». На выставке 1954 года демонстрировались два пейзажа, искусно выполненные в насыщенной тональной гамме шоколадно-коричневого цвета Н. М. Петровым. При эффектном освещении показаны гидротехнические сооружения; снимки называются: «Ночью на Волге» и «Цимлянская плотина вечером».

Прием использования подобной цветовой гаммы допустим в реалистическом искусстве. У Айвазовского есть морские пейзажи, написанные в свете закатного солнца. Золотисто-желтые, оранжевые, даже красные цвета господствуют в таких картинах. Почему бы и художникам-фотографам не прибегнуть к этим эффектам? Здесь нужно тонкое чувство меры. В подобных пейзажах светлыми акцентами оказываются иногда только солнечные блики на воде да гребешки волн. Небо обычно желтоватое, синий и зеленые цвета вовсе отсутствуют. Вода же, как, например, в упомянутых пейзажах Д. Бальтерманца и И. Тункеля, принимает «тяжелый» цвет нефти; неточная цветопередача дает искаженное представление о воде.

Пейзажи Н. Петрова несколько напоминают известный в монохромной фотографии эффект лунного освещения при съемке против света в солнечный день. Как одна из форм цветного изображения пейзажей этот прием допустим. Злоупотребление им легко набьет оскомину у зрителей. Искусно применяемое вирирование, то есть окраска в избранный цвет черно-белых снимков, тоже нередко дает эстетический эффект. Но этот прием не очень распространен в фотоискусстве.

Сколь интересны ни были бы пейзажи, выполненные в гамме одного цвета, они обедняют представление о природе. И, пока техника не добьется передачи более богатого колорита без назойливой пестроты, фотограф-художник неизбежно будет чувствовать себя связанным в пейзажной съемке.

Немало технических трудностей приходится преодолевать фотографам в съемке зимних пейзажей. И в этой разновидности жанра цветная фотография еще уступает черно-белой. Изображение белого снега и сугробов приобретает оттенок какого-нибудь цвета. Трудно достигнуть реалистической передачи цвета зимней растительности. Если в кадр вводится небо, то перед фотографом встает дополнительная задача: сочетать в колорите синеву неба с цветом рефлексов на снегу.

Некоторых успехов в съемке зимних пейзажей все же удалось достигнуть. Последовательно ищут приемы передачи зимней природы фотографы-альпинисты. Чаще удаются мотивы ранней весны, когда на снегу лежат синеватые и голубые тени.

Пытливо, с поэтическим проникновением в жизнь природы снимает пейзажи во все времена года В. Гиппенрейтер. Начавший как фотолюбитель, этот способный фотограф скоро проявил себя вдумчивым мастером цветного пейзажа. Отдельные серии его цветных снимков воспринимаются как маленькие лирические поэмы из жизни природы.

* * *

В книге приведено четыре цветных пейзажа, выполненных на трехслойной пленке. Спорно было бы считать их безусловно лучшими из пейзажных работ советских фотомастеров. Как бы то ни было, снимки, иллюстрирующие этот очерк, отражают технический и художественный уровень пейзажного жанра в цветной фотографии наших дней.

«Дон меняет лицо»* (земснаряд на строительстве Цимлянского гидроузла) — репортажный пейзаж В. Шаховского — относится к началу строительства Волго-Донского судоходного канала им. В. И. Ленина. Цвет здесь формирует изображение и служит главным изобразительным средством. Цветовая гамма: серое небо с легкой примесью сиреневого оттенка, передающего воздушную перспективу; желтоватая с синевой вода реки; темно-коричневые трубы земснаряда, вписанные в виде крутой дуги в прямоугольник кадра; «металлические» блики на трубах приобретают в снимке значение акцентов. Пейзаж знакомит нас с гидротехническими работами, он позволяет и полюбоваться умело переданным видом местности, преобразуемой — а ныне уже преобразованной — советскими людьми.

К пейзажам, в которых запечатлено «выгодное» для воспроизведения цветной фотографией время года, относится «Весна» М. Грачева*(Выставка цветной фотографии 1953 г.). Снимок выдержан в скромной цветовой гамме. Причудливо изогнутые стволы молодых сосен даны с хорошо проработанной фактурой. Солнце светит сбоку, видны тени деревьев. Живописны отражения сосен в вешних водах. Скромная зелень елей не нарушает цельно-

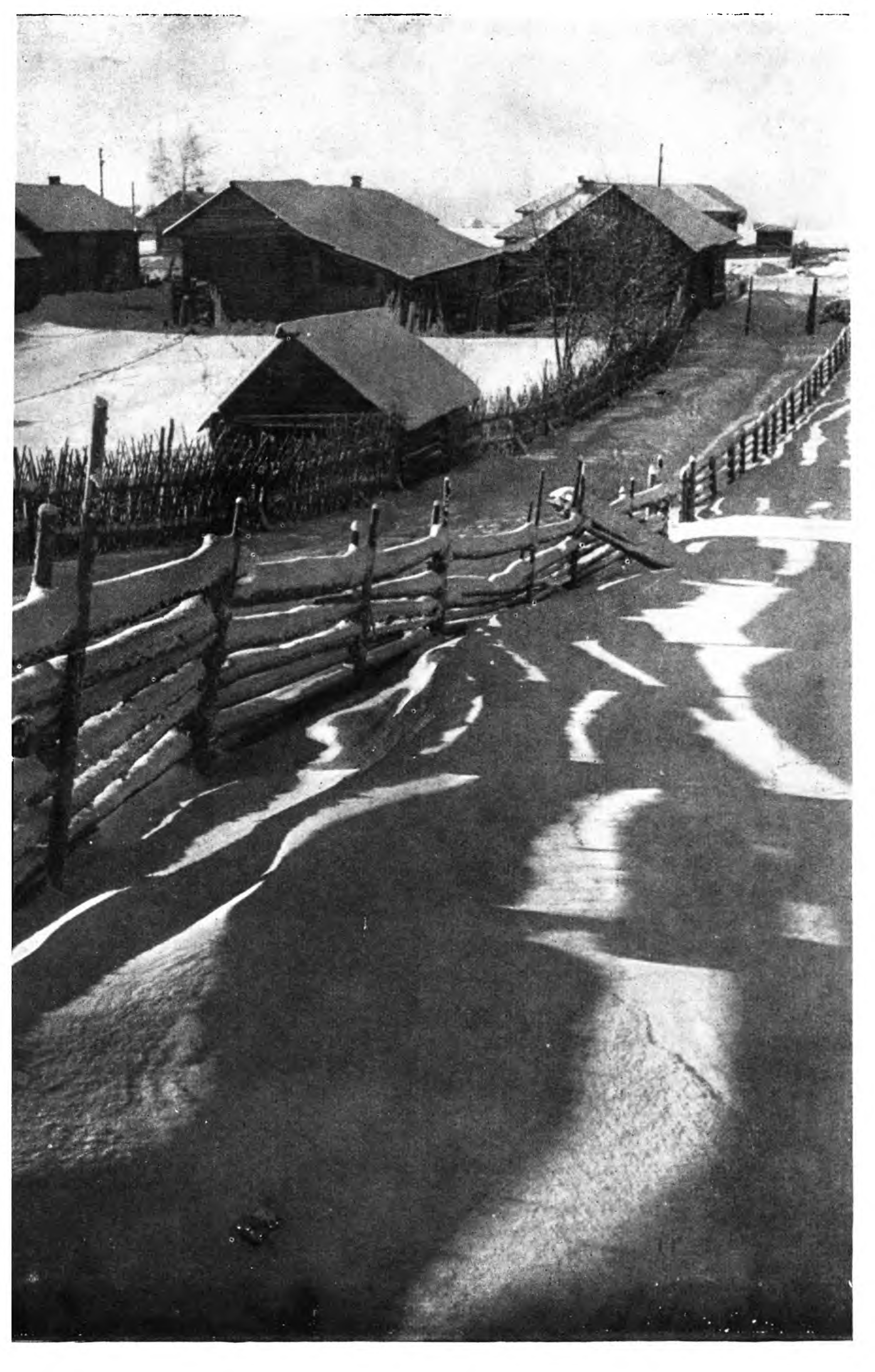


А. Скурихин. Березы

сти колорита. Вдали, в дымке, видна освещенная солнцем опушка леса. Небо заслонено деревьями, оно просвечивает только между стволов и окрашено в серый цвет, что тоже не противоречит колориту. Первый план — неясные отражения деревьев в воде — самые темные по тону пятна в пейзаже, они удачно уравновешивают композицию.

«Невский проспект вечером после дождя»* Л. Зиверта — городской пейзаж. Автор настойчиво овладевает этим видом пейзажа. С присущей ему экономией изобразительных средств Зиверт и в цветной фотографии стремится к скромному колориту, который соответствовал бы природе Севера. Цикл ленинградских пейзажей Л. Зиверта выполнен в скупой цветовой гамме. Он умеет передавать белые ночи, Неву, северное небо, архитектурный облик города. Снимок «Невский проспект» выполнен после дождя. Еще плывут низкие тучи, но в разрывы между ними хлынули солнечные лучи; они осветили белые колонны здания, мачты и шары уличных фонарей. Акцентом выделяется зеленое пятно светофора. Одежда прохожих показана нерезко — ничто не раздражает зрителя в этом пейзаже, все в нем подчинено колориту.

Снимок И. Тункеля «К источнику»*, выполненный в Албании, может быть отнесен и к жанровым. Однако в нем главенствуют черты пейзажа. И. Тункель, много лет работавший



А. Скурихин.
Голубые тени. 1940

в портретной профессиональной фотографии, после перехода на фоторепортаж, в течение последних десяти лет проявил незаурядные способности как мастер цветной светописи. В снимке «К источнику» немало достоинств. Нет в нем лишних подробностей в пейзажном рисунке, очень экспрессивно изображены идущие за водой женщины с кувшинами; съемка произведена с такой выдержкой, которая придала размытость рисунку и вместе с тем усилила динамику. Обаяние снимку придает предзакатное освещение; светом насыщен пейзаж; изображения лиц, рук и платьев женщин, вылепленные светом, сохраняют богатство цветовых и тональных нюансов; кадр отлично передает ритм движения. Лаконично, несколькими планами выявлена глубина пространства.

* * *

За сорок лет коллектив советских мастеров достиг немалого в черно-белой пейзажной фотографии. Из года в год читатели газет и журналов, посетители фотографических выставок знакомились и знакомятся по сериям работ художников с природными богатствами нашей Родины, с преобразованными местностями, со стройками и ссоружениями, которые воздвигаются народом в осуществление планов пятилеток. Пейзаж показывает себя зрелым как художественный жанр черно-белой фотографии, хотя и не всегда мастера достаточно настойчиво проявляют свою индивидуальность в этом жанре.

Завоевывает право на художественность цветной фотопейзаж. Он развивается куда увереннее, чем когда-то, на заре фотоискусства, шло развитие пейзажа монохромного. Современный уровень техники, в частности позитивного процесса, еще лишает возможности фотографов смело претворять в жизнь художественные замыслы. Надо полагать, что пейзажисты подчинят технику своей воле. Тогда откроется новая страница в истории цветного фотопейзажа.

НА ГРАНИ ИСКУССТВА И ТЕХНИКИ

Фотоискусство заимствовало деление произведений на жанры у живописи: портрет, пейзаж, бытовой жанр. Живопись знает натюрморт и интерьер. Эти виды известны и в фотографии, хотя они в большей степени наделены признаками прикладного характера.

Интерьером (от французского intérieur — внутренний) называют изображение внутреннего пространства здания, иногда это изображение какой-то его части, архитектурной детали помещения. В этот жанр входит изображение настенной росписи, декоративной отделки, мебели.

Фотография в применении к съемке интерьеров получила одно из самых ранних признаний со стороны историков искусств. Одним из пионеров фотографирования интерьеров в России был Вяч. И. Срезневский.

Размах, какой приняло в нашей стране строительство промышленных предприятий, жилых домов, общественных зданий, нашел свое отражение и в развитии фотографического жанра интерьера. Советский читатель газет и журналов по снимкам знакомится с внутренним убранством новых дворцов культуры и театров, санаториев, станций метрополитенов, с видами цехов крупнейших предприятий, рабочих залов гидроэлектростанций. Все эти снимки — интерьеры. Знание техники подобных съемок помогает фотографам выполнять жанровые, групповые, портретные снимки, потому что мотивы интерьера часто присутствуют и там.

Мастерски снятый интерьер наделен эстетическими достоинствами. Примером тому может служить «Вестибюль здания Академии художеств в Ленинграде»*, выполненный С. Шиманским. Изображение пространства, архитектурных форм безукоризненно в этом снимке. И трудно сказать, технический ли, прикладной ли этот снимок, или полноценный художественный этюд. Да и надо ли проводить тут строгую границу?

Натюрморт (от французского nature morte — мертвая природа) — изображение неодушевленных предметов. В живописи и графике это обычно изображение плодов, цветов, битой дичи, столов с посудой и яствами, разнообразных предметов обихода, принадлежностей, инструментов и всякого рода атрибутов, характеризующих какую-либо деятельность. Художников прельщает в этом жанре возможность передать объем, форму, фактуру материала, цвет предметов. Живописец укрепляется в технике, и натюрморт позволяет ему блеснуть мастерством, потому что здесь приходится решать очень трудные формальные задачи.

Светопись начала в этом жанре с подражания живописи. Интересно вспомнить, что один из первых снимков изобретателя дагеротипии Л. Ж. Дагера представлял собой изображение атрибутов мастерской художника.

Натюрморт всегда считался и считается теперь очень трудным техническим видом съемки. Каждое нововведение в фотографии позволяет с бóльшим совершенством передать то или иное качество предмета. Ни в одном из других жанров не виден так отчетливо технический прогресс, как в натюрморте. Специалист по съемке «мертвой природы» — это непременно хороший техник, свободно владеющий всеми процессами фотографии.

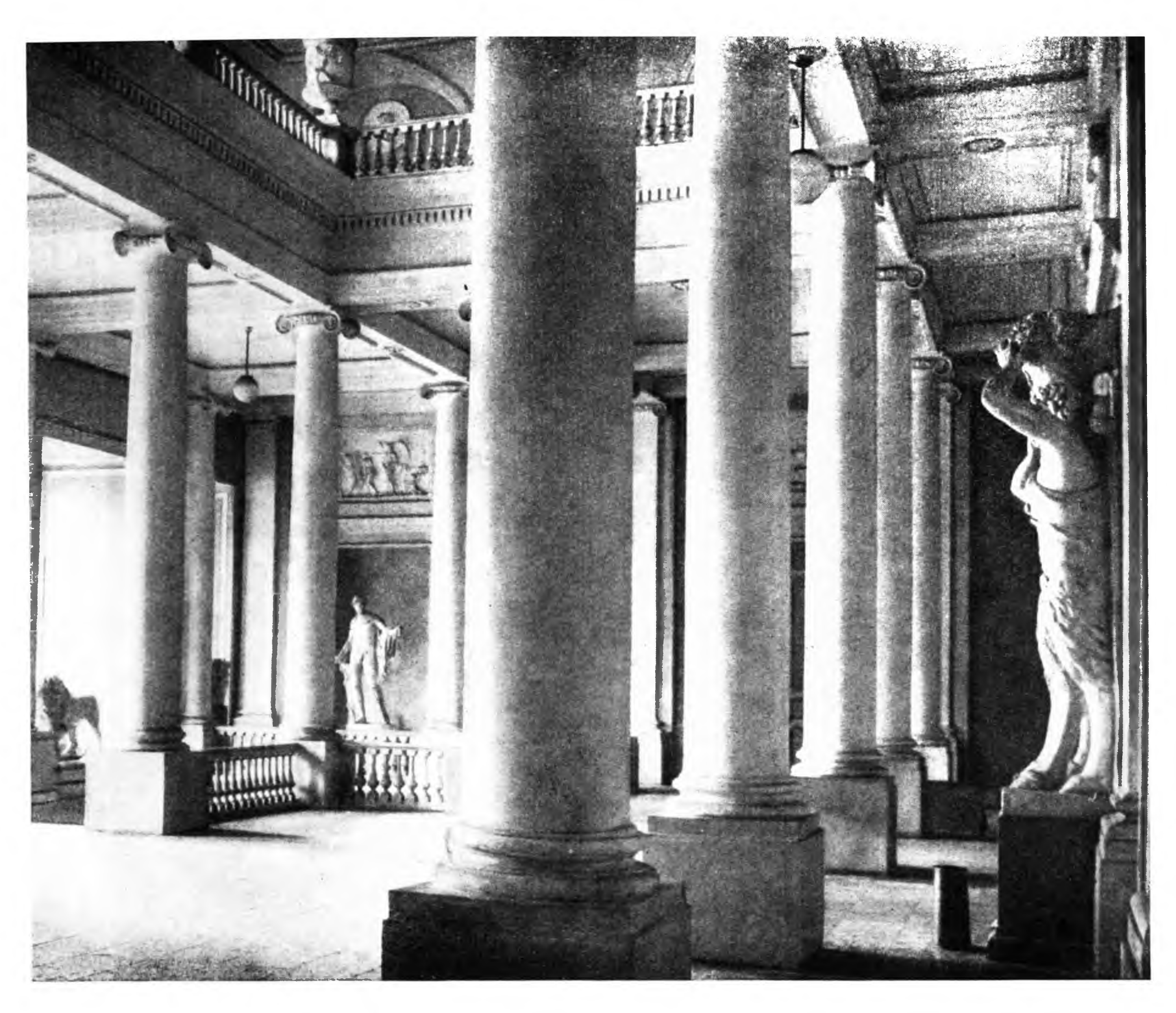
Из советских мастеров фотографии, отличных знатоков съемки вещей, предметов, интерьеров и декоративных деталей, можно назвать А. Хлебникова. Он специализируется преимущественно на съемке археологических ценностей. Еще на выставке «Советская фотография за 10 лет» в 1928 году обратили на себя внимание его снимки старых тканей и ковров. А. Хлебников сумел воспроизвести почти исчезнувшие рисунки; можно было даже установить сочетание цветов рисунков, настолько тщательно фотограф воспроизвел нюансы тона монохромной фотографией. В 1932 году состоялась выставка работ А. Хлебникова, выполненных в археологической экспедиции, посетившей Среднюю Азию. В снимках были показаны архитектурные памятники, фрагменты алебастровых облицовок, изразцовая мозаика, майолика, деревянная резьба, древние изделия ремесленников. А. Хлебников «выжал» из техники фотографии того времени все, что она могла дать, и блеснул высокой культурой труда.

Множество интересных работ он выполнил в последующие четверть века, главным образом в фотолаборатории Государственного Исторического музея в Москве.

Одним из больших знатоков техники съемки археологических документов, древних предметов и т. п. был тбилисский фотограф Г. А. Дидебулидзе.

Натюрморт в фотографии — понятие более широкое, чем в других искусствах. Снимки образцов продукции промышленности и сельского хозяйства, деталей машин, механизмов, станков, целых агрегатов — все это относится к натюрморту. Снимки машин и промышленных изделий часто приобретают значение репортажных документов: они знакомят читателей газет и журналов с достижениями индустрии.

Помнятся репортажные снимки изделий первой пятилетки. Например, снимки стальных шариков, изготовленных только что пущенным Московским шарикоподшипниковым



С. Шиманский. Интерьер. 1947

заводом. Серия этих снимков, выполненных Ф. Кисловым, обошла всю печать. Несколькими годами позже сверхбаллон для грузовой машины, снятый на фоне шоссе Д. Дебабовым, оценивался тоже как актуальный репортажный снимок. Этот натюрморт знакомил с достижением молодой советской индустрии. Репортажными натюрмортами выглядели турбины для Днепрогэса и блюминг Краматорского завода.

Индустриальный натюрморт остается важным жанром фоторепортажа и в годы выполнения шестого пятилетнего плана. XX съезд КПСС подтвердил взятый страной курс на технический прогресс, на развитие социалистической экономики и основы ее основ — тяжелой промышленности. Фотографы знакомят и будут знакомить миллионы наших читателей и зарубежных друзей Советского Союза с достижениями отечественной техники и промышленности. Сложные агрегаты, станки-уникумы, автоматические линии, изделия точной механики — съемка их требует немалых знаний и мастерства. Снимки новой продукции социалистической индустрии показывают производственные достижения; это документы большого публицистического значения.

В пропаганде достижений промышленности, как и в торговой рекламе, участвует цветная фотография. Однако средствами черно-белой светописи часто удачнее передаются



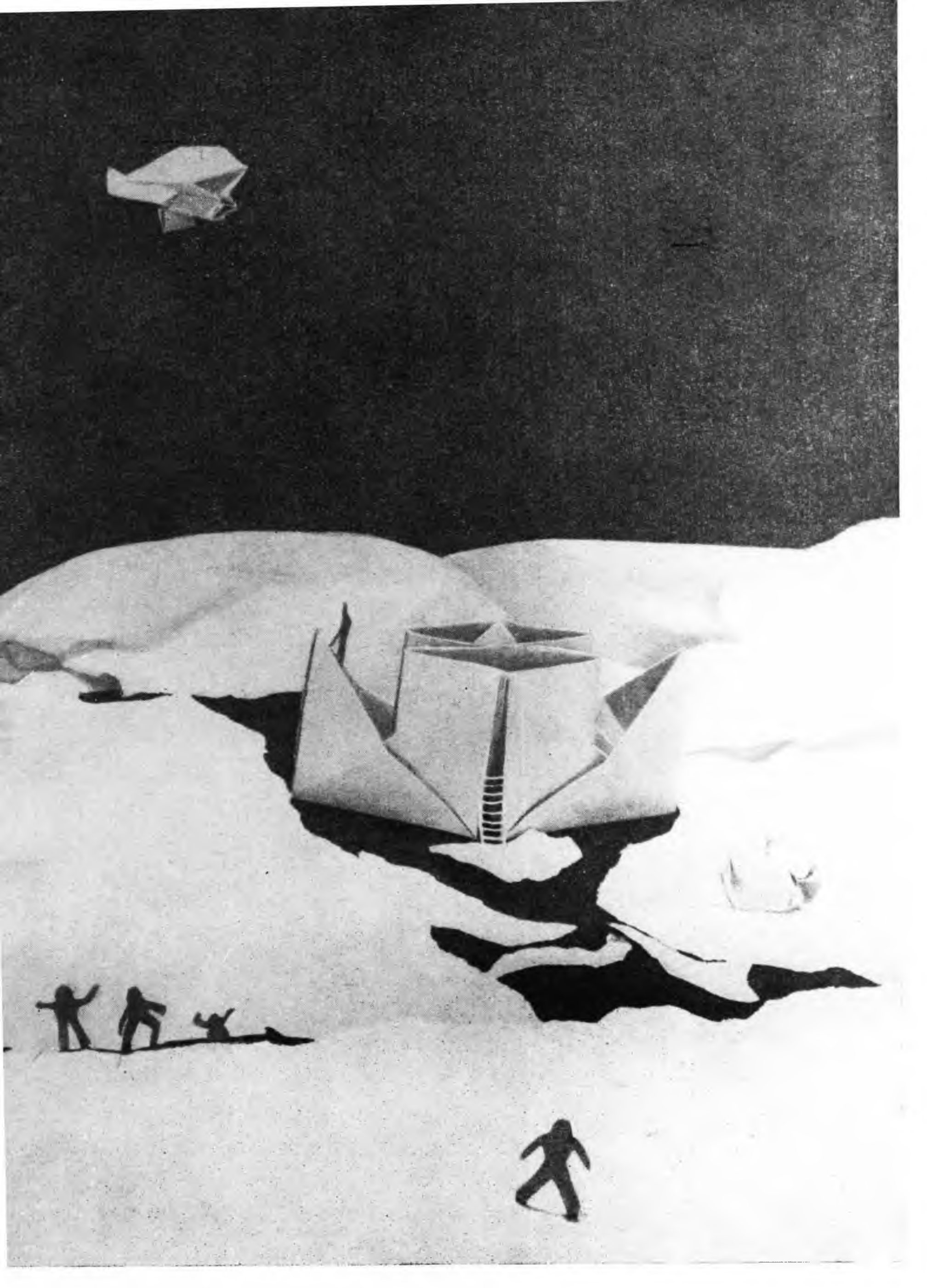
В. Грюнталь. Игровой натюрморт. 1939

материал, форма, фактура и даже угадывается цвет предмета. Цветная съемка вещей, изделий промышленности — хорошая школа для мастеров художественной фотографии.

Цветная фотография очень охотно применяется натуралистами, ботаниками. Снимки цветов, плодов, растений (при правильной цветопередаче) приобретают большое познавательное значение. Разовьется в будущем стереоскопическое фотографирование цветов и плодов. Может быть, со временем в ботанических музеях рядом с коллекциями засушенных цветов найдут себе место стереоскопические гербарии — множество пар цветных снимков. Ведь при сушке растения теряют естественный цвет и форму, в стереоскопе же можно будет увидеть любой цветок в природных красках. Его лепестки будут жить в трехмерном изо-



А. Скурихин. Весна. 1954



В. Грюнталь. Иллюстрация детской книги о полярниках. 1940

бражении со всеми подробностями, вплоть до росинок, освещенных лучами солнца. Сотни стереоскопических пар снимков смогут познакомить желающих с флорой той или иной местности.

Цветная фотография с пользой служит наукам, практической жизни. Каждое новое достижение ее техники позволяет все точнее воспроизводить натуру в естественных красках. Уже сейчас иной зритель, рассматривая удачный цветной натюрморт, восклицает: «Как настоящее!» «Как живое!» Внимательный читатель иллюстрированных изданий может заметить, что рекламные цветные снимки иногда лучше воспроизводят предметы и вещи, чем



А. Шайхет. Киевский вокзал в Москве. 1939



Б. Кудояров. В новом доме. 1932

художественные цветные этюды на страницах тех же изданий. Но эти снимки не вызывают эмоций, а иной менее удачный по технике этюд доставляет хотя, может быть, и маленькую, но эстетическую радость. Техничность цветных снимков способна даже навести на мысль о том, что искусство покидает фотографию в натюрморте...

Писатель и журналист Бор. Горбатов в статье по поводу одной из выставок цветной фотографии, высказавшись в пользу ее как искусства, отрицательно отозвался о цветных натюрмортах.

«Натюрморт у живописца — произведение искусства,— писал он,— передающее собственное, художническое ви́дение вещей. Фотографический же натюрморт выглядит лишь как страница из прейскуранта фруктового магазина. Так сам жанр мстит за измену ему»[1].

Писатель в своей статье правильно заметил слабую сторону этого жанра фотографии. В цветном натюрморте яснее всего проступает способность фотографии натуралистически изображать предметы со всеми подробностями.

Но, если за полтора десятка лет своего существования нынешний способ цветного фотографирования еще не дал свободы воплощать в снимках «художническое ви́дение вещей», это не значит, что натюрморт не станет жанром цветного фотоискусства.

В черно-белой светописи только в течение последних тридцати-сорока лет этот жанр приобрел признаки художественности. Натюрморт может ощутимо передать чувства и состояния человека. Фотографы снимают стакан с водой, таблетки лекарств, термометр и передают тему болезнь; фотографируют очки на книге, клубок ниток и т. п., отражая тему старость. Натюрмортом можно ответить на темы одиночество, радость, печаль, молодость, весна, осень и т. д. Студенты кинематографических учебных заведений, будущие кинооператоры, много работают в жанре натюрморта, упражняясь в приемах композиции, передачи фактуры, изучая освещение. Они выполняют сюжетные натюрморты[2].

Когда в двадцатых годах вышел на арену журналистики советский фоторепортаж, жанр натюрморта был использован для очень живых и содержательных снимков.

Натюрморт на тему рабочего быта выполнил в те годы А. Шайхет. Снимок показал самодельную шашечную доску, на которой шашки заменены гайками у одного игрока и деревянными чурками — у другого. Видна была пара рабочих рук, очевидно, немолодого человека, задумавшегося над ходом игрока. Лаконично! Между тем зритель представлял азарт игроков, наспех смастеривших доску и шашки, чтобы «сгонять» партию в свободную минуту.

Лирический натюрморт «Лето» А. Скурихина. На подоконнике стоит освещенный ярким солнцем букет ромашек. Возле — раскрытая книга. Сюжет очень прост, а сколько маленьких открытий может сделать внимательный зритель! В распахнутом окне едва угадывается пейзаж; дальний план нерезок, но чувствуется нагретый воздух теплого дня; отчетливы цветы букета, тени от стебельков дают ощущение каждого сантиметра пространства. Книга, видно, давно уже лежит раскрытой, ветерок успел поиграть ее страницами, уронил стебель на них. Натюрморт не лишен недостатков, в частности слишком высветлены листы книги. Однако этот этюд содержателен и приоткрывает картину быта.

---

[1] Бор. Горбатов, Непризнанное искусство, «Литературная газета» от 23 февраля 1952 г.

[2] Несколько интересных натюрмортов приведено в книге Л. П. Дыко и А. Д. Головни «Фотокомпозиция, «Искусство», М., 1955.



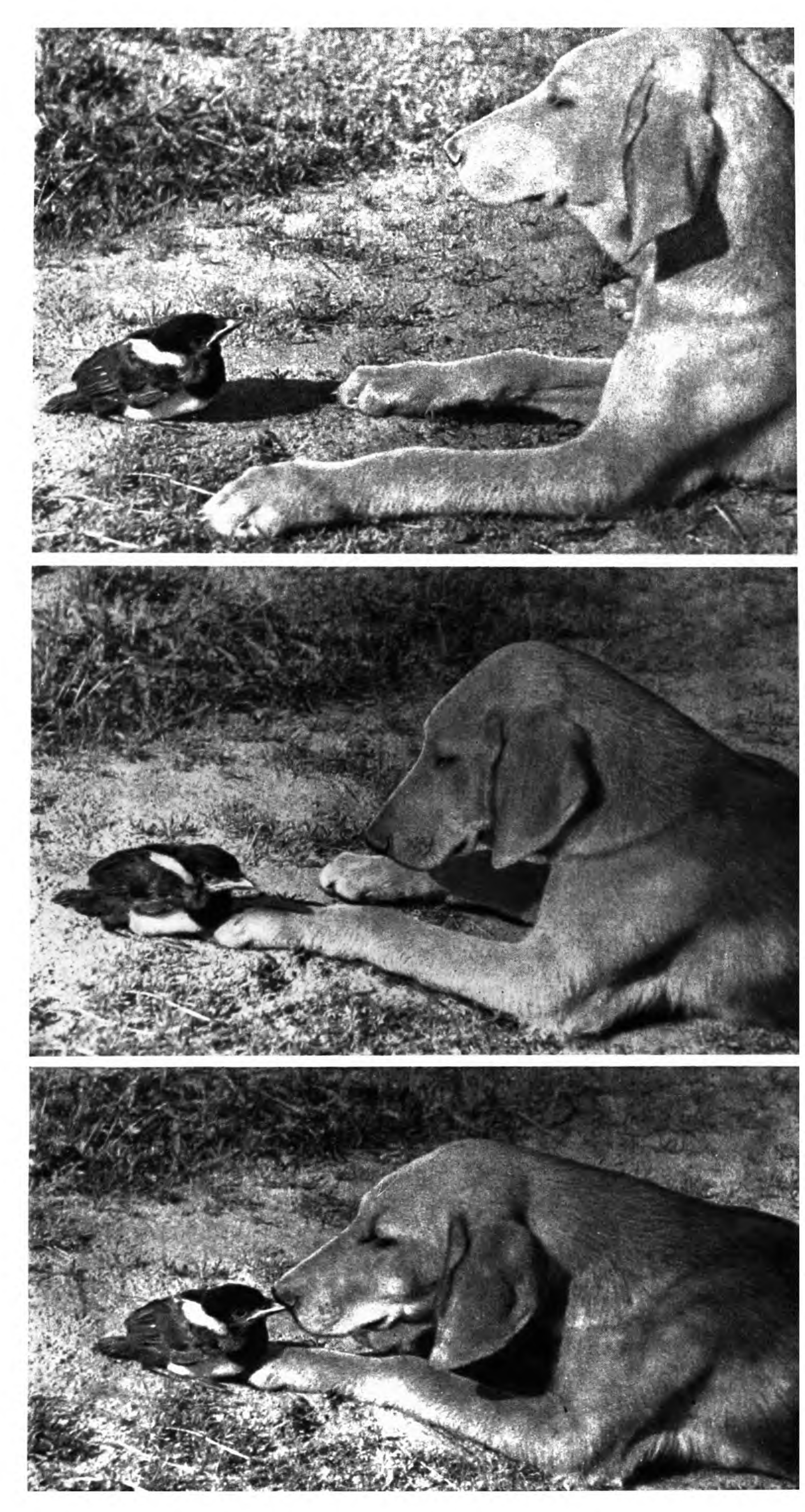
З. Виноградов. Папоротник. Из серии «Ковры зеленые». 1932

«Весна»* А. Скурихина — снимок, который приближается к жанру пейзажа, но в нем главенствует изображение распускающейся ветки. Снимок раскрывает силу фотографии показом детали создавать образ целого. Фактурно, «осязаемо» показанная ветка с точками на нерезком фоне дает образное представление о весенней природе.

С мастерством выполняет натюрморты Г. Петрусов. Он не лирик. Петрусов ищет оригинальную форму и использует все возможности того или иного изобразительного средства фотографии, покоряет зрителя в натюрмортах техникой исполнения. Его снимки радуют глаз богатством передачи тональных переходов от почти черного к почти белому. Подкупает в них четкость линейного рисунка; предельно ощутимы форма и фактура предметов.

В натюрмортах фотография выступает в полную силу своих изобразительных возможностей.

Разновидность фотографического натюрморта — фотографии-загадки. Они печатаются иногда в журналах и служат иллюстрациями детских книжек. С необычной точки



В. Грюнталь. Опасное знакомство. 1940

зрения или в неожиданном ракурсе фотограф снимает хорошо знакомый предмет. Получается интересный, иной раз замысловатый снимок. Он требует разгадки: что здесь изображено? Один из мастеров такой съемки — В. Грюнталь. Он искусно работает также с куклами, создавая игровые композиции для иллюстрированных детских книжек. Трудно назвать его серии подобных фотоиллюстраций натюрмортами. Это оживленная «мертвая природа», куклы действуют в снимках В. Грюнталя. Не раз удачно выступала в этом жанре Е. Микулина. Иллюстрировал в подобном жанре детские книги ленинградский мастер фотографии С. Иванов.

«Неожиданная встреча»*, этюд В. Грюнталя,— остроумный и выразительный снимок, «герои» которого, куклы, показаны с предельной живостью: переданы даже их удивление, любопытство и растерянность при виде встреченного незнакомца.

Иллюстрация к детской книжке о полярниках* В. Грюнталя — пример применения фотографии для съемки сюжетных сцен, созданных с применением простейших средств: белой и черной бумаги. Искусно применив освещение, автор добился передачи даже эффекта пространства в этой композиции.

Есть множество снимков, не подходящих под какой-либо жанр,— это фотографические произведения, которые нельзя получить средствами изобразительных искусств. Находятся сторонники взгляда, что именно в этих присущих только фотографии разновидностях жанров фотография и выступает как искусство, в других жанрах она лишь вторит, подражает другим искусствам.

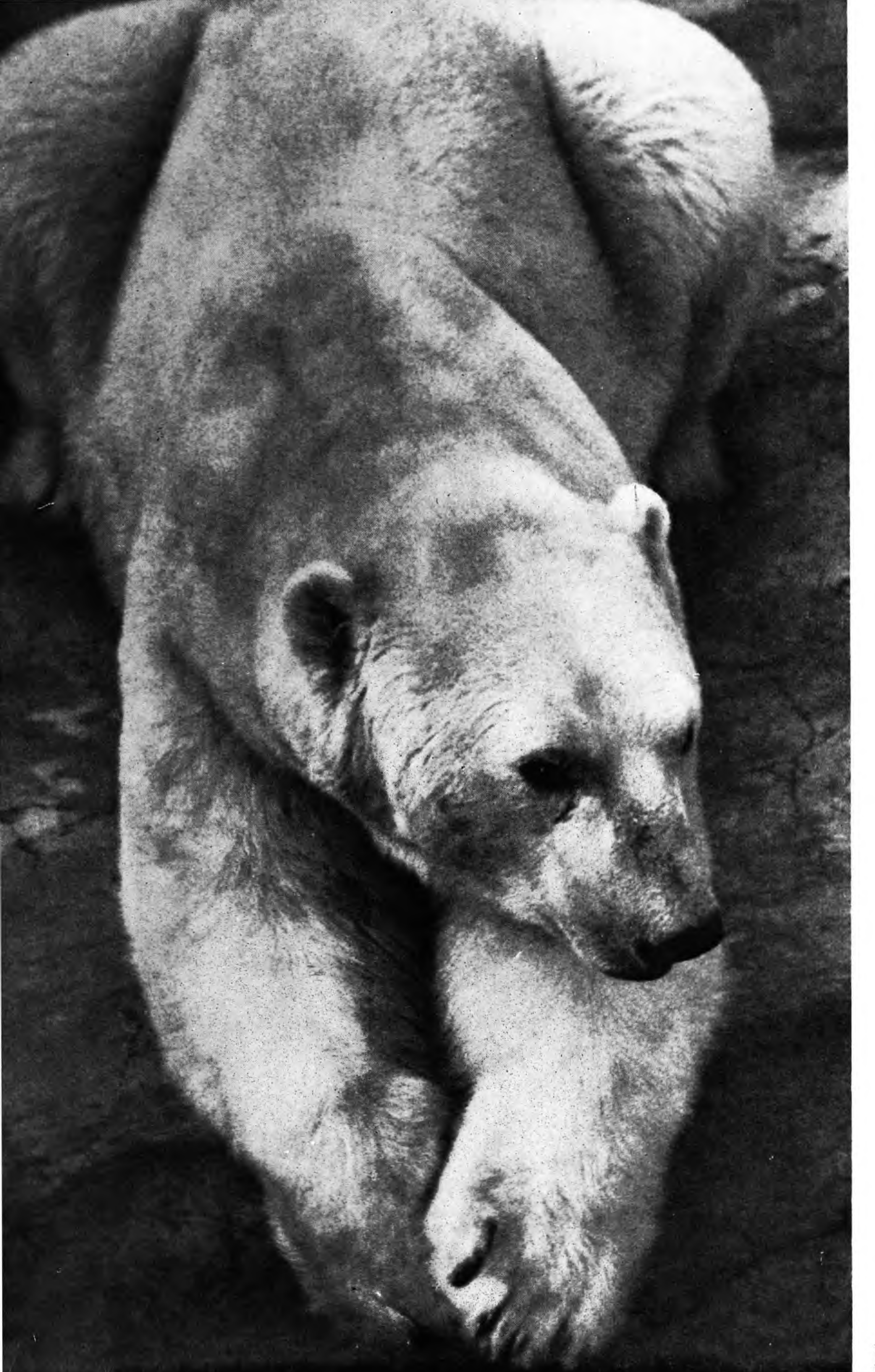
В устах формалистов, глашатаев фотографии как «нового искусства эпохи», подобные высказывания служили декларациями. Лет тридцать назад в странах Запада и отчасти в Советском Союзе отвлеченные «световые композиции» беспредметнического фотоискусства вошли было в моду. Особенно вызывающе выглядели так называемые фотограммы — снимки, которые представляли собой затейливые сочетания тональных пятен и световых эффектов. Такие снимки получались без участия фотоаппарата, путем искусного засвечивания фотобумаги. Лишенные реального содержания, формалистические упражнения не нашли почвы для развития в советском искусстве.

Распространеннее были у нас этюдные снимки замысловатых железных, стеклянных, деревянных и прочих конструкций. Съемка их принесла известную пользу фотографам как учебный эксперимент. Такого рода натюрморты нельзя обесценивать. Съемка этюдов была бы и теперь очень полезна многим молодым фотографам, привыкшим к однообразной, порой безнадежно унылой композиции кадра «в лоб». Полезное искание выразительных приемов построения снимков часто вызывает неуместное обвинение в формализме.

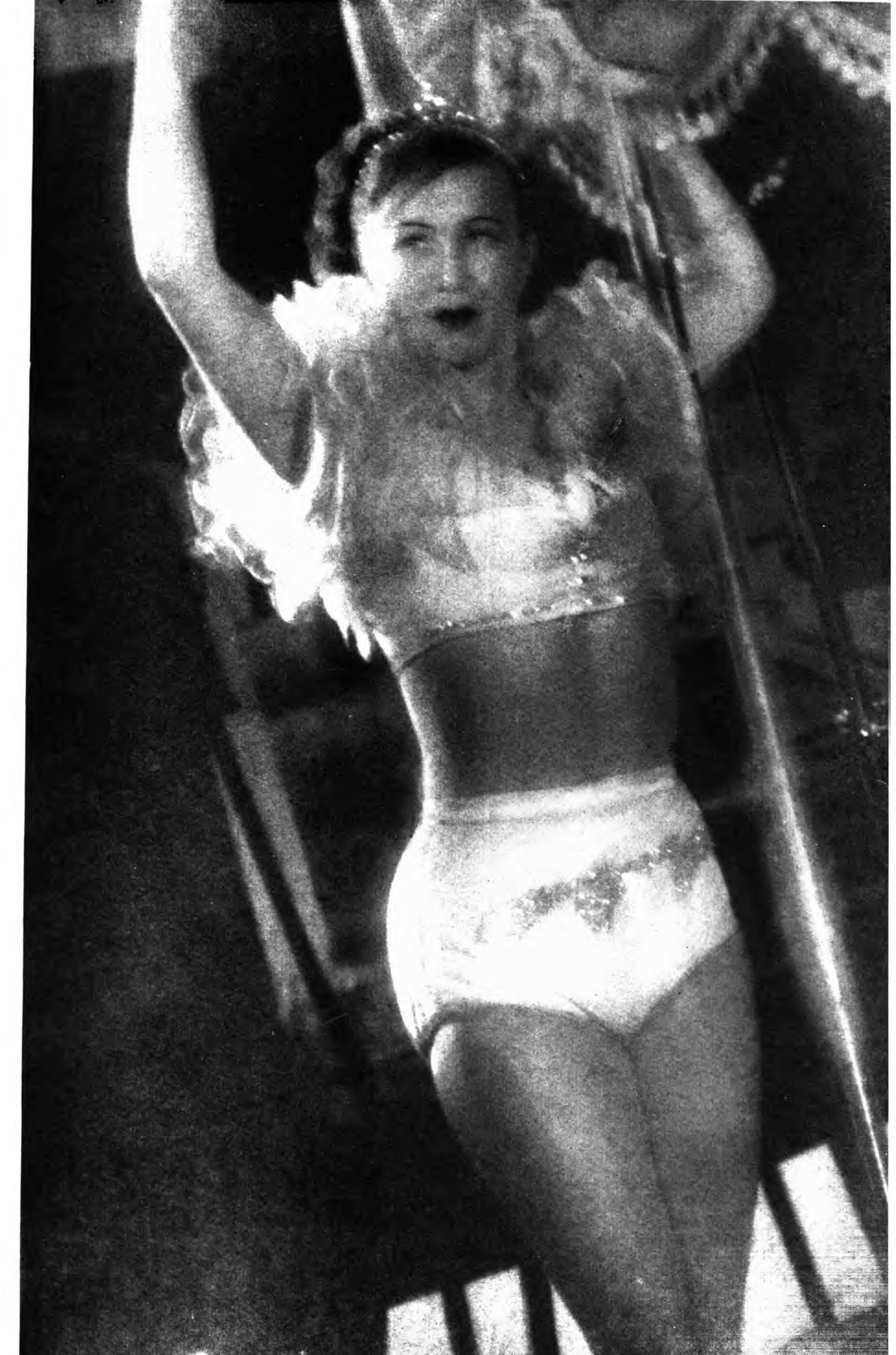
Будучи молодым репортером, С. Фридлянд на съемке таких этюдов практически изучал приемы композиции. Как-то в двадцатых годах он напечатал снимок: «Внимание! Говорит Москва!» Ажурные металлические конструкции, показанные снизу, позволили увидеть своеобразную красоту первой в Москве башни радиостанции. Это был интересный художественный этюд. Вместе с тем в нем отражалась и большая публицистическая тема: пуск мощной советской радиостанции — глашатая правды о новом, социалистическом государстве.

«В новом доме»,* снимок Б. Кудоярова, выполнен примерно четверть века назад, в пору увлечения экспериментальными съемками. Подобных этюдов делалось тогда много. Такие съемки приносили несомненную пользу. Формализм начинается там, где фотограф, не заботясь о теме, о содержании, сводит к таким упражнениям задачи искусства. Тогда в самом





И. Шагин.
В зоопарке. 1937



А. Родченко. Из серии «Цирк». 1937

деле получаются пустые, холодные, бьющие на эффект этюды; снимки же, подобно этюду Кудоярова, достаточно содержательны.

Интересен по линейному построению снимок А. Шайхета «Киевский вокзал в Москве»*, выполненный с высокой точки. Этот этюд относится к тем, что раскрывают изобразительные возможности фотографии.

Есть разновидность снимков, близкая натюрморту. Это снимки, полученные посредством исследовательской макро-, микро-, астрофотографии. Необычностью показа явлений удивляют иные снимки, полученные в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах. Рентгенограммы структуры кристаллов со своей затейливой симметрией притягивают к себе наш взгляд. Микроснимки перепончатых крыльев стрекозы или фотографии вирусов, полученные при помощи электронного микроскопа, упругие спирали галактик, запечатленные астрографом, — у кого из читателей специальных научных трудов или популярных книг подобные снимки не вызывали глубоких эмоций? Нас поражает затейливость художника-природы в выдумке тончайшей вязи рисунков. Фотография в этих снимках как бы распахивает перед нами окно в мир бесконечно большого и бесконечно малого. Мы ощущаем многообразие форм в живой и неживой природе. И нет способа, которым можно было бы уточнить, где кончается радость научного познания и начинается радость познания эстетического, образного.

Конечно, когда ниспровергатели живописи отдавали первенство этому роду снимков в пику защитникам реализма в фотографии, эти установки вызывали справедливую отповедь. С того времени утекло много воды. Фотография в нашей стране уверенно развивается как реалистическое искусство. И все-таки часто встречаются снимки, близкие натюрмортам, которые можно счесть в равной мере и научными иллюстрациями и художественными этюдами. Здесь много невыясненного в эстетике фотографии. Иные серии «фотоэтюдов», выполненных приемами исследовательской и прикладной фотографии, образно раскрывающих достижения науки или техники, оказываются примерно в таком же положении среди портретов, пейзажей, жанровых снимков, как иные научно-художественные очерки среди рассказов, повестей и поэм или научно-популярные фильмы среди художественных фильмов.

Искусствовед А. Буров, полемизируя с защитниками признания художественности образов научно-популярного кино, пришел к заключению, что «художественная образность не равна наглядности, предметности отражения вообще, и, следовательно, не всякий образ есть художественный образ»[1].

Этот вывод аргументирован автором и кажется убедительным. Но научно-популярные произведения — литературные и кинематографические — своим строем образов часто все-таки вызывают эмоции, близкие эмоциям эстетическим. Вряд ли поэтому спор можно считать законченным. «Научно-популярные» снимки — явления такого же рода. Пусть читатель взглянет на фотографию З. Виноградова «Папоротник»*. Этот снимок из серии этюдов «Ковры зеленые» как раз может быть помещен на границе между техникой и искусством фотографии. Уместно вспомнить, что увлеченным поборником этого жанра фотографии был К. А. Тимирязев. В московской квартире-музее ученого хранится отличная серия его снимков, подобных этюду «Папоротник».

---

[1] А. Буров, Научно-популярное кино и искусство, сб. «Вопросы киноискусства», М., «Искусство», 1955, стр. 432.



Г. Петрусов. «Раймонда». 1952

Широту возможностей фотографии в передаче явления природы может иллюстрировать снимок Н. Курнакова «Дождь»*. Это не пейзаж, не натюрморт, не жанровый этюд. Это разновидность изображения, свойственная фотографии.

Сквозь стекла окна сфотографирована улица в дождь. Незамысловатый сюжет, а хотелось бы, чтобы фотографы возможно чаще открывали зрителю подмеченные явления природы в таких этюдах.

Как натуралисты фотографы выступают в съемках сюжетов из жизни животных. Здесь фотография не всегда решает только прикладные задачи. Опытные фотографы-анималисты

создают серии очень эмоциональных этюдов, наделенных признаками художественности. «Опасное знакомство»*, маленький фотоочерк В. Грюнталя,— наглядный пример такой съемки. Конечно, и график и живописец могут выполнить рисунки, которые с не меньшей живостью передали бы подобный сюжет. Фотографии, однако, свойственнее запечатлевать неуловимые кистью или пером художника любопытные моменты поведения животных.

Четко вписана в прямоугольник кадра фигура лежащего белого медведя на снимке «В зоопарке»* И. Шагина. Ракурс при высокой точке съемки дал возможность автору получить композиционно крепкий кадр — этим можно объяснить успех данного снимка на многих фотографических выставках.

Снимки из мира животных представляют собой одну из интересных разновидностей художественной фотографии.

Прикладное значение имеют многие сотни и даже тысячи снимков, иллюстрирующих театральные и цирковые представления, концертные выступления отдельных артистов и ансамблей танца. Опытный фотограф, хорошо владеющий техникой своего ремесла, справляется со сложными театральными съемками.

Не обязательно фотографу нужно быть художником, чтобы в технически и композиционно грамотных снимках запечатлять по ходу действия спектакли, концерты, зрелища. Трудности бывают немалые, но все же зрелище — организованная режиссером, художником и осветителем картина, в которой участвуют профессионалы актеры. Это облегчает задачу фотографу.

К произведениям художественной фотографии ближе те театральные снимки, в которые автор вкладывает свое отношение к тому или иному эпизоду, соответственно проводя съемку, негативный и позитивный процессы.

В середине тридцатых годов А. Родченко сделал серию снимков «Цирк». В интересных, острых ракурсах он снял несколько номеров программы. Снимки были искусно выполнены, но далеко не все они могли быть отнесены к искусству. Приводимый в книге снимок артистки цирка* произведен во время репетиции. Выполненный в манере мягкорисующей оптики, этот снимок приобрел легкость, лучистость и оказался одним из лучших кадров серии, художественнее других, в которых были запечатлены сложные и эффектные сами по себе акробатические номера.

Серией в несколько сот снимков балета Большого театра, собранных в альбоме, о котором рассказано на стр. 114, Г. Петрусов полно отразил тему. Ценитель же фотографии как искусства выделит относительно немного работ в этой серии, которые с полным основанием могли бы быть отнесены к самостоятельным художественным фотографическим этюдам. Таков снимок из балета «Раймонда»*. В этюде передан ритм движения. Фигуры танцовщиц показаны в разных планах. Фон черный. На первом плане изображена фигура ближней к зрителю артистки.

Тональность фигуры изменена автором выборочной обработкой негатива: он сделал темной эту фигуру, что придало совершенно новый колорит снимку, отчетливее выделило фигуру второго и третьего планов, усилило выразительность кадра.

В цветной светописи художник имеет пока что меньше возможностей для творческого эксперимента. Но во всех разновидностях жанров, о которых рассказывается в этом очерке, уже накоплен некоторый опыт мастерами цветной фотографии. В частности, в съемке натюрмортов.

Д. Бальтерманц. Индийская танцовщица Индрана Рахман. 1954



Цветная фотография редко позволяет передавать в натюрмортах «собственное, художническое вúдение вещей». Мастера почти всецело озабочены тем, чтобы технически удовлетворительно передавать материал, цвет. В начальных опытах уже заметны радующие успехи.

Посетители выставок цветной фотографии могут назвать несколько натюрмортов и близких этому жанру снимков, в которых авторы подчинили себе технику настолько, что достигли художественного выполнения.

На Всесоюзной художественной выставке 1951 года был показан отлично выполненный натюрморт И. Шагина «Лимон на столе». Он уже не напоминал рекламные снимки и выражал бытовой сюжет: часть накрытого чайного стола. Можно было любоваться в этом снимке точной и вместе с тем выразительной передачей фактуры, материала, полутонов.

Несколько экспонатов, можно сказать, утвердили этот жанр на Выставке цветной художественной фотографии 1954 года.

Латвийский мастер фотографии рижанин К. Мелбарздис выставил два натюрморта: «Виноград» и «Цветы и красная смородина». По изяществу передачи цвета и свойств фактуры матовых виноградин, блестящих ягод смородины, по ощущению солнца, природы, по настроению радости, передаваемому зрителю, эти натюрморты можно было отнести к лучшим экспонатам выставки.

А. Шишкин, мастер, много лет работающий в фотографии, показал на этой выставке «Уголок мичуринской выставки». Снимок большого размера не был столь изящен, как натюрморты рижского мастера, но в нем автору удалось добиться хорошей, чистой передачи цветовых соотношений.

В. Ковригин выполнил в жанре натюрморта снимок «Аквариум»: стеклянный сосуд с золотисто-красными рыбками и зеленью в воде. Трудный для воспроизведения в цвете сюжет. Автор искусно передал толщу воды, рыбью чешую разных цветовых и тональных оттенков; продуманна композиция кадра. В. Ковригин — требовательный мастер, скупой на показ своих работ — в этот искусно выполненный снимок вложил высокую культуру труда.

Жанры «на грани техники и искусства» включают в себя, как мы убедились, много разновидностей. Они служат постоянной школой творческой тренировки фотомастерам. В этих жанрах выполняются полноценные художественные снимки.

ЖАНРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ

В изобразительном искусстве предметом бытового жанра служит частная и общественная жизнь. Если это определение приложить к фотографии, то к бытовому жанру будет отнесено большинство репортажных снимков, потому что фотограф-корреспондент повседневно снимает сюжеты из «частной и общественной жизни». События, которые отражает фоторепортаж, часто представляют собой явления народного быта. Но такое широкое понимание бытового жанра выходит за пределы искусства: подавляющее большинство репортажных снимков информирует о событиях.

Как и многие зарисовки художников-графиков, эти снимки не претендуют на образное решение темы, они более или менее полно, более или менее удачно иллюстрируют корреспонденции о событиях.

Только снимки, в которых сюжет передает типическое, иногда в сочетании с неповторимыми чертами индивидуального, снимки, в которых образно рассказывается о явлении, могут быть названы жанровыми произведениями фотографии.

Работа над жанровыми снимками дает возможность художнику-фотографу пристально изучать окружающую жизнь, психологию людей, вглядываться в мир их чувств, в повседневной жизни находить такие сюжеты, в которых раскрывались бы отношения между людьми.

В книгах отзывов об экспонатах фотографических выставок содержится всегда много записей посетителей, тепло отзывающихся о сколько-нибудь удачных снимках из быта. Интерес к таким снимкам заметно возрастает.

Наше жанровое фотоискусство имеет давние традиции. Одним из основоположников жанровой фотографии в Европе заслуженно признан А. О. Карелин. Его ученик М. П. Дмитриев и выдающийся мастер бытового жанра С. А. Лобовиков участвовал и еще в первых советских фотографических выставках. Творчество этих русских фотохудожников складывалось под заметным влиянием реалистов-передвижников. Они брали темы и сюжеты снимков из жизни простого народа. Лобовиков вошел в историю фотографии художником крестьянского быта. Как и Дмитриев, он сблизил жанровую тематику с публицистическим репортажем. Это роднит работы русских мастеров с советской жанровой фотографией.

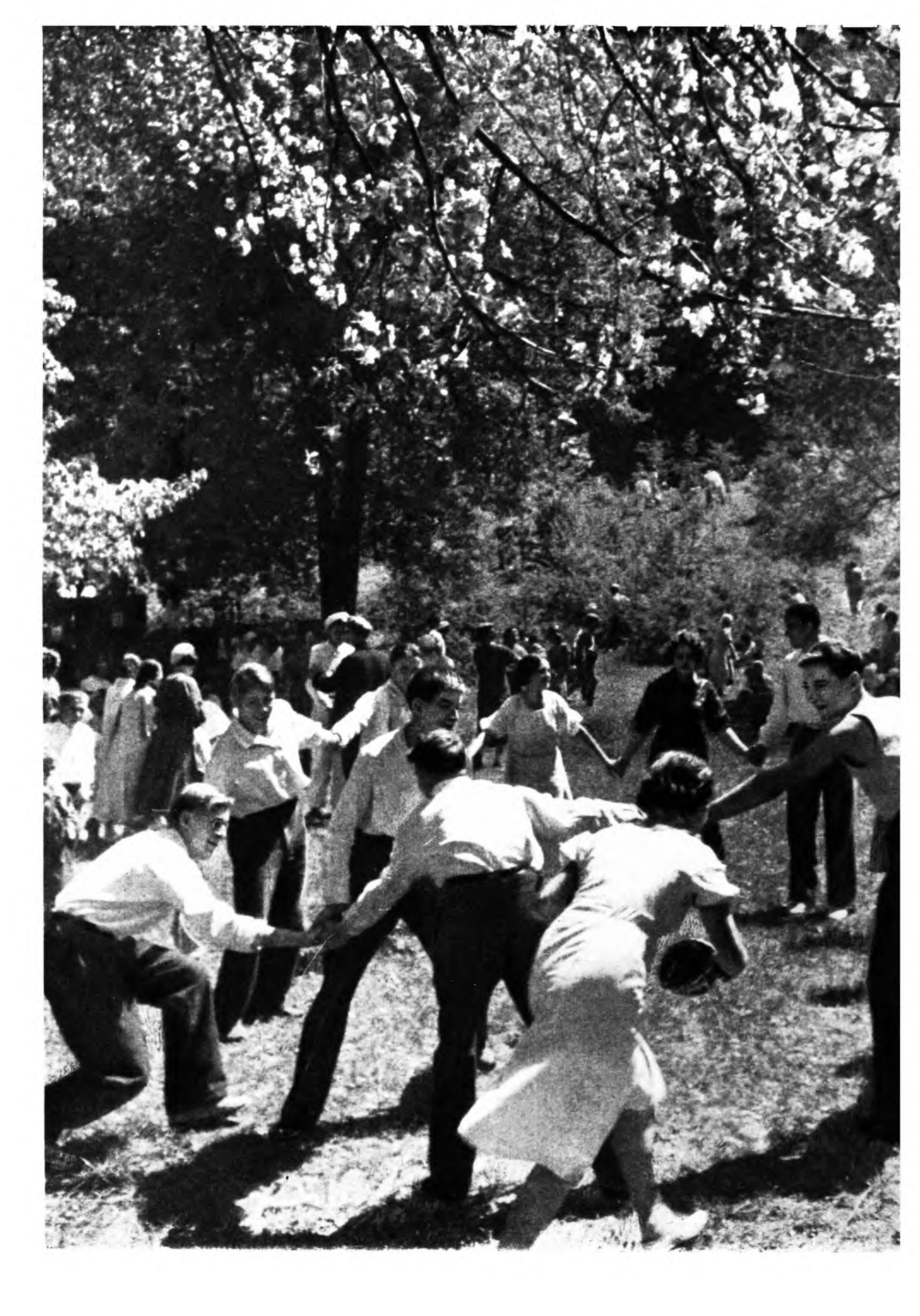
Попытки жанровой съемки делались на заре советской фотографии — еще в годы гражданской войны. Позже выступали в бытовом жанре портретисты и пейзажисты Н. Андреев, Н. Свищов и другие. Например, в пору, когда по поручению партии Ф. Э. Дзержинский возглавил в стране борьбу с детской беспризорностью, несколько фотографов откликнулись на эту тему. Сильный снимок выполнил М. Наппельбаум — «Беспризорные». Произведен он был в ателье, при искусственном освещении. На тревожном фоне — семеро беспризорных в лохмотьях. Фотограф при помощи освещения усилил это чувство тревоги, щемящую жалость к подросткам, лишившимся семьи и крова в годы гражданской войны и хозяйственной разрухи.

Жанровые этюды из крестьянского быта снимали начинавшие тогда свою работу в фотографии корреспонденты — московский Н. М. Петров (см. стр. 38), украинский К. Липко и другие. Эти снимки выполнялись еще в традициях дореволюционной реалистической фотографии.

Ростки нового быта не сразу нашли отражение в жанровых снимках. Попытки корреспондентов показать перестройку труда и быта приводили к съемке неуклюже выглядевших сцен. Лишь спустя несколько лет стал складываться стиль советской жанровой фотографии. Был накоплен опыт, мастера стали заботиться о воплощении бытовых тем в художественные образы.

На I Всесоюзной выставке фотоискусства в 1937 году этот жанр был представлен достаточно убедительно. Со временем он еще более окреп, однако именно в этом жанре нарастали признаки фальши, отхода в сторону украшательства, о чем уже говорилось в книге.

Жанровый снимок может быть получен в результате известных режиссерских усилий. Осуществляя свой замысел, фотограф выбирает соответствующую обстановку, продумывает композицию будущего снимка, ставит освещение, подсказывает фотографируемым жест, позу, действие. Получается снимок — этюд или картина, под которыми достаточно привести лаконичную подпись, не обязательно с указанием имен и фамилий людей, места



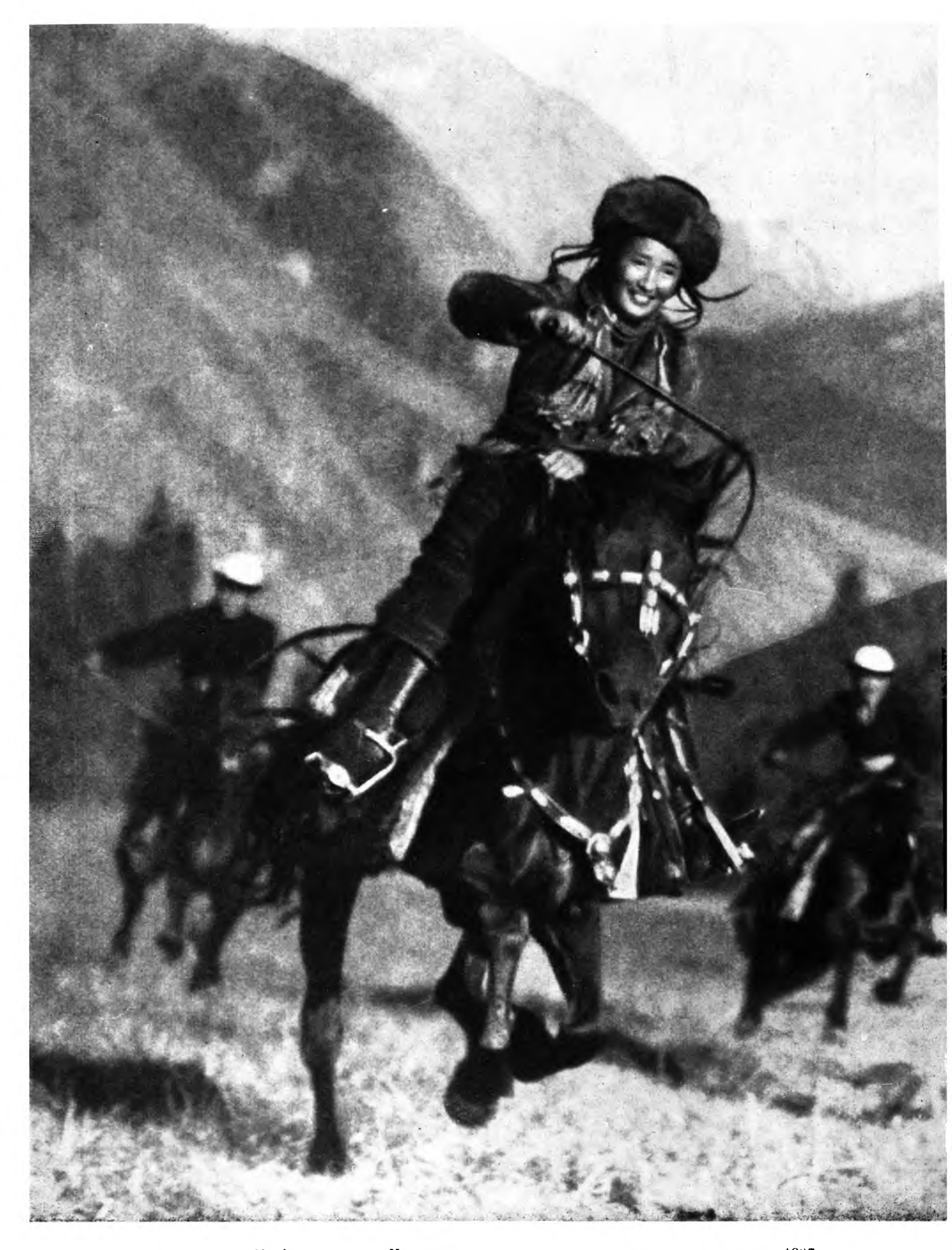


Г. Зельма. Весна. 1937

действия, обстоятельств события. Так создаются сюжеты: «Молодая семья», «Друзья», «На каникулы к родителям», «Приезд в село новой учительницы» и т. п.

Постановки жанровых сцен из окружающего быта без точной документации допустимы в художественной фотографии. В них дается образное обобщение какого-либо явления. Лишь немногим фотографам, однако, по плечу такой метод работы. Нужно обладать незаурядным талантом, режиссерскими способностями, навыками художнического общения с людьми, чтобы с тонким тактом, вкусом, с чувством меры построить сцены, не нарушив главнейшего закона реалистического искусства — соответствия изображенного правде жизни.

К сожалению, за такое решение жанровых тем нередко берутся фотографы, не обладающие этими качествами. Они наспех «мастерят» слащавые, шитые белыми нитками сцены, которые ничего общего не имеют с искусством и только подрывают доверие к художествен-



М. Альперт. Киргизская девушка-джигит на колхозных скачках. 1937

ным возможностям фотографии. Невзыскательным зрителям иные из таких снимков могут даже понравиться — ведь одобряют же их для печати редакторы изданий! Отбор снимков для публикации часто доверяется работникам, не имеющим ясного представления об эстетической грамоте. Они принимают и распространяют антихудожественные, деланные снимки под видом жанровых.

Но это полбеды. Оказалось хуже то, что законный для художественной жанровой фотографии метод постановки постепенно был распространен на репортажную фотографию. Это и привело в послевоенный период развития советского фоторепортажа к засилию инсценировок, вытеснявших порой живой, документальный снимок, полный непосредственности и обаяния жизни.

Укоренилось правило не печатать снимки, в которых иной из участников события оказывался спиной к фотоаппарату, а фигура другого неполностью входила в рамки кадра; порицались даже незначительные ракурсы; поощрялась замкнутая композиция, обычно фронтальная, когда фигуры всех снимающихся равномерно заполняют кадр. Создавались снимки с искусственными, надуманными сюжетами.

Фоторепортаж может создавать и создает отличные жанровые снимки. Но иным, не «постановочным» методом. Корреспондент-художник пользуется выборочной композицией. Он снимает моменты события или бытовые сценки без режиссерского вмешательства, оценивает условия освещения, избирает выгодную точку наблюдения, предусматривает множество обстоятельств, старается избежать введения в кадр лишних подробностей и в удачный момент производит съемку. Снимки, как правило, корреспондент сопровождает документальными подписями. Фотографии выполняют в газете, журнале или каком-либо другом издании роль информации. Иной из этих кадров оказывается содержательным и интересным по выполнению ж а н р о в ы м снимком. Со временем теряет свое назначение документальная подпись к нему; снимок приобретает обобщенное значение. С лаконичной подписью он воспринимается теперь эстетически, возбуждает в зрителе настроение, чувство. Снимок продолжает жить десятилетия, не теряя своих достоинств.

Такой успех снимка — не дело случая. Художественно одаренным фотографам «выставочные» жанровые работы удаются чаще; такие мастера всегда наготове, они и в сутолоке событий умеют сохранять остроту художественного наблюдения. Они не пропустят возможности произвести съемку неожиданно, будучи подготовленными к ней всей своей многолетней практикой.

Независимо от метода работы — «постановочного» или репортажного — жанровые снимки воспринимаются зрителями одинаково. Не все ли равно, в каких условиях произведен жанровый снимок,— важно, чтобы к нему с доверием отнесся зритель, чтобы в нем присутствовала правда жизни, правда человеческих чувств и отношений. Выполняются такие съемки и в бытовой обстановке и в общественных местах — на стадионах, на пашне, в цехах, парках, клубах, детских садах и т. д.

Жанровый снимок иногда имеет признаки портрета, натюрморта, пейзажа. Фотограф работает при солнечном освещении с источниками искусственного освещения Из десятков снимков, приближающихся к бытовому жанру, только редкие могут быть по праву отнесены к нему.

Создание х у д о ж е с т в е н н о г о жанрового снимка, который мог бы пройти испытание временем,— почти всегда событие в творческой биографии фотографа.



М. Ганкин. Спустя 15 лет. Встреча участников героической обороны Брестской крепости. 1956

Трудно было бы назвать советских фотографов — преимущественно жанристов. В этой съемке пробовали и пробуют силы многие мастера старшего поколения. Интересные жанровые снимки создали и мастера, чья работа в фотоискусстве развернулась в послевоенное время.

Способным художником-жанристом показал себя А. Перевощиков, фотограф, живущий в Кировской области. Он много лет работает фотокорреспондентом; его привлекала, однако, работа в пейзажном и бытовом жанрах. В этих видах фотографии А. Перевощиков достиг успеха. В жанровых снимках он продолжает реалистическую традицию С. А. Лобовикова, своего выдающегося земляка. Интересно отметить, что в 1957 году Кировский областной художественный музей, одним из создателей которого был когда-то Лобовиков, устроил в своих стенах выставку работ А. Перевощикова, продолжателя традиций русской жанровой и пейзажной фотографии.

К лучшим жанровым снимкам А. Перевощикова относится «Жена внука». На фоне деревянного домика снята группа: молодой человек, внук, знакомит старую бабушку с только что приехавшей своей женой. В простых жестах, в приветливых улыбках, во всей группе, радостно освещенной лучами летнего солнца, теплится душевное чувство близости родных людей. Без всякой искусственности, художнически тонко, А. Перевощиков передает в своем снимке правду человеческих отношений.

Подобные работы — убедительное доказательство того, что «постановочная фотография» продолжает жить и ее нельзя исключить из жанров реалистического фотоискусства.

Способность жанриста проявляется в умении подметить характерное, типическое в быту, в семье, в отношениях людей на производстве, в труде, в часы досуга, порой взять совсем маленькую, казалось бы, незначительную тему и разрешить ее так и в таком сюжете, что тема вырастает и приобретает общественный интерес. При этом недопустимы деланность, «нажим». Снимок должен быть сценкой, как бы выхваченной из жизни.

С первых лет своей работы в фотографии тяготеет к бытовому жанру Г. Зельма. В 1940 году был опубликован его снимок «Маевка»*. Заводская молодежь в день отдыха за городом. Схвачен выразительный момент, все фигуры молодых людей в кругу вышли динамично; снимок полон непринужденного веселья. Он интересен и по форме: пронизывающие листву деревьев солнечные лучи причудливой игрой светотени рассыпались по всему кадру. Затейливая светотень прибавила движения в кадре.

Другого характера снимок Г. Зельмы «Весна»*. Это игровой жанровый сюжет. В казахском колхозе автор нашел молодую пару: музыканта и певицу; он сфотографировал их на фоне степного простора. «Весенняя песня» — и так мог бы быть назван этот лирический этюд, где сделана попытка образно обобщить сюжет. Критический разбор этой работы Г. Зельмы был в свое время сделан И. Сосфеновым. Его интересно привести спустя почти двадцать лет. Композицию снимка И. Сосфенов относит «к классическому в искусстве треугольнику», считая, что она оправданна в данном случае.

«Девушка повернулась к своему аккомпаниатору, движение которого, в свою очередь, направлено в сторону певицы. «Ведущие» композиционные линии кадра, как, например, гриф музыкального инструмента, кажутся лишь внешним выражением внутренней связи персонажей. «Треугольник» образован столько же линиями форм, сколько и устремленными друг к другу взглядами юноши и девушки.

И. Тункель. К источнику. Албания. 1954



...Прекрасна трактовка образа девушки с ее свободно сложенными на груди руками и гармоничным сочетанием пятен одежды. В этом образе, внешне ничем не примечательном, глубокая внутренняя обаятельность, сочетающаяся с лаконизмом ее внешнего выражения.

Образ молодого человека выражен несколько сильнее. Начиная от движения всей фигуры, энергично направленной к поющей девушке, через контрасты темной одежды и резких солнечных бликов, вплоть до поворота лица, все в нем говорит о большой волевой устремленности, нисколько не нарушающей мягкого лирического тона всего снимка в целом. Разница трактовки целиком оправдывается характером персонажей, и впечатление единства остается» [1].

И. Сосфенов отметил и недостатки снимка: не мотивировано в кадре оставленное свободным пространство слева; не совсем удачен пейзажный фон. В общем же этот жанровый снимок положительно оценен критиком.

С. Шиманский примерно в те же годы, что и Г. Зельма, создал жанровый снимок «Танцы во дворе молдавского колхозника»*. Автор хорошо передал национальный мотив. Проста замкнутая композиция, позволяющая сосредоточить внимание на фигурах танцующих. Ритмично повторяются белые пятна рубашек и кофт; это организует тональный рисунок кадра. Удачно передано движение.

Известна работа М. Альперта «Киргизская девушка-джигит на колхозных скачках». Законченный по композиции репортажный жанровый снимок. Девушка скачет по лугу на фоне гор. Снимок полон радости, спортивного задора. Малая тема раскрывает большую: раскрепощение женщины от векового гнета. Эта жанровая работа обошла много выставок фотографии и в нашей стране и зарубежных, была не раз воспроизведена в альбомах художественных фотопроизведений.

В. В. Стасов писал о художниках-жанристах, что они умеют «передавать действительную народную нашу жизнь, ее, на первый взгляд, некрупные черты, ее кажущуюся мелочь со всей правдой, поэзией, потрясающими слезами, тихими или порывистыми радостями, со всей истиной чувства, нам близкого и понятного, потому что взятого с натуры».

Нельзя от фотографии требовать силы живописных произведений. Иной у нее метод, иные возможности. Но жанровые снимки способны передать «со всей истиной» чувство радости; если же читатель еще раз взглянет на снимки военных лет С. Хорошко «Фашисты пришли» (стр. 92) или С. Альперина «Письмо с фронта» (стр. 95), то убедится, что жанровые снимки способны передавать и слезы горести.

В дни работы Первого съезда советских художников в журнале «Советская женщина» и затем в «Литературной газете» был опубликован сильнейший по выразительности репортажный снимок фотокорреспондента М. Ганкина; в снимке был запечатлен момент волнующей встречи участников обороны Брестской крепости. Трое бывших защитников встретились спустя пятнадцать лет в Москве. Скупые мужские слезы, дружеские объятия...

Только фотографии доступна передача с такой силой выхваченного из жизни момента проявления человеческого чувства.

---

[1] И. Сосфенов, Об образе молодого человека в советском фотоискусстве, журнал «Советское фото», 1938, № 13, стр. 16—17.

Снимок вызвал много откликов читателей и литераторов. Об этом снимке упомянул в своей речи на съезде художников старейший скульптор С. Т. Коненков.

«Я убежден, — сказал он, — что многие люди смотрели на этот снимок с большим волнением. Фотограф запечатлел момент, как три простых человека — ветераны Отечественной войны — встретились в Москве после длительной разлуки. Они обнимают друг друга. Слезы горя и радости текут по их мужественным лицам. И нас не удивляют эти мужские слезы, потому что мы знаем, что эти простые люди в первые дни войны героически выполняли свой долг, защищая Брестскую крепость. Они познали весь ужас фашистского плена. Много тяжелого испытали они. Поэтому с таким волнением смотришь на лица наших современников, так много переживших и таких достойных. Они продолжают жить и трудиться во славу Родины; их не согнули телесные и нравственные ранения. Когда смотришь на этот снимок, невольно думаешь, сколько благороднейших тем ускользает из нашего внимания» [1].

Близка жанровым снимкам тема труда. Иногда даже групповой снимок, выполненный в производственной обстановке, содержит эту тему. Трудовая тема чаще передается косвенно, обычно в каком-нибудь бытовом, порой незначительном сюжете. По Стасову, «некоторые черты» народной жизни выражают в жанровых произведениях «действительную народную нашу жизнь».

Расскажем содержание двух фотоснимков мастеров, успешно работающих в бытовом жанре, — «Друзья-приятели» Г. Зельмы и «Сервис комбайнера» В. Шаховского. Оба снимка относятся тоже к середине тридцатых годов. Г. Зельма снял молодого тракториста, заправляющего трактор, и конюха, который поит коня. Они перекидываются какими-то веселыми фразами. Очень простой, заурядный сюжет, но в нем была наглядно отражена большая тема оснащения деревни новой техникой, как бы подтемой звучало напоминание: овладевай техникой, но не забывай и верного помощника в крестьянском труде — коня.

Снимок В. Шаховского сделан несколькими годами позже. Среди поля на стерне девушка-парикмахер, уложив на один стул свои инструменты, на другой усадила комбайнера и бреет его. Вдали на степном раздолье видны работающие комбайны. Незначительный эпизод, «мелочь» быта, но как много подсказывает зрителю этот жанровый снимок! Бескрайнее поле не знает межей, на богатой ниве мощные машины — пейзаж советской деревни с ее крупным, механизированным хозяйством. Комбайнеру некогда, дорога каждая минута труда. Парикмахер в поле — явление нового быта села, невиданное в прежней русской деревне. По своей форме этот снимок не безупречен, но по содержанию характерен для жанровой фотографии. В снимке В. Шаховского выступает тема т р у д а, хотя и преломленная через бытовой сюжет.

В 1954 году в серии снимков молодого фотографа В. Тарасевича журналом «Советский Союз» был напечатан цветной снимок: «Жарко!» В совхозе на поднятых целинных землях Казахстана снят комбайнер в момент, когда он жадно пьет воду. Тоже «бытовая мелочь», но в фигуре тракториста, в потном лице, в каждой детали снимка отражена тема напряженного труда. Лирическая подробность: из кармана спецовки виднеется, очевидно, только что распечатанное письмо с родины — комбайнер наскоро прочитал его и сунул в карман— некогда! И здесь, в этом снимке, тоже косвенно передана большая тема труда.

---

[1] «Советская культура», 5 марта 1957 г.

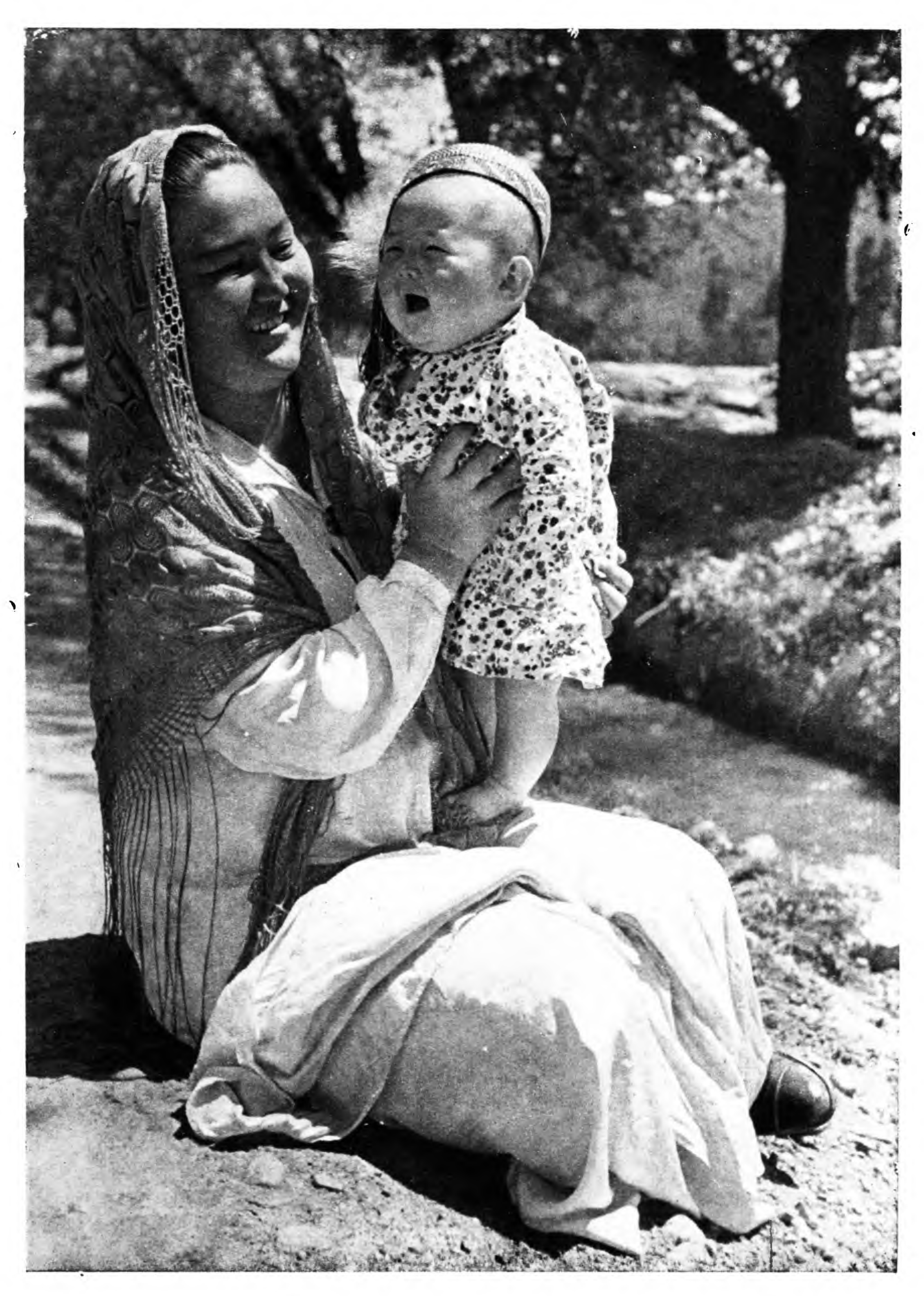


Е. Микулина. Пессимист и оптимист, 1930

Благодарная разновидность бытового жанра — съемка детей. В русской жанровой фотографии блеснул прекрасной серией реалистических снимков, посвященных детям, С. Лобовиков. Редкий из советских фотомастеров не касался этой тематики.

Примером репортажного жанрового снимка из быта детей может служить «Пессимист и оптимист»* Е. Микулиной. Завидно удачный момент уловил автор! Контраст выражений лиц двух ребят, плачущего и смеющегося, с предельной ясностью выражает тему. Снимок вызывает невольную улыбку, в нем так хорошо раскрыты детские характеры.

Снимок Ольги Игнатович «Мать»* — не по-репортажному выхваченный из жизни кадр, а «поставленная» сцена. О. Игнатович отлично осветила мать киргизку, солнечный свет мягко и пластично проработал лица женщины и ребенка, ткань одежды; нерезко изобра-



О. Игнатович. Мать. 1936

женный пейзаж, как фон, хорошо выделяет первый план. Уловлен выразительный момент для съемки. Снимок Г. Зельмы «Принят в пионеры»* наделен немалыми достоинствами. Композиция снимка — овал. Зритель обводит взглядом характерные лица ребят и сосредоточивает внимание на центральной фигуре пионера. Мажорность снимку придает освещение, создающее живую игру светотени. Удачно введен в кадр обруч, который держит один из мальчиков. Сюжет снимка таков: ребята только что бегали по двору, и вдруг появился их старший приятель с пионерским галстуком на шее; игру прервали, все устремились к герою дня, он явно доволен и горд сознанием, что вступил в пионерскую организацию. Кадр как жанровый снимок все же кажется спорным. Не слишком ли явно выступает в нем режиссерский труд фотографа? Заметных успехов в съемке жанровых сцен из жизни детей достиг молодой фотограф Ю. Чернышев. Он стремится передавать моменты непосредственных переживаний детей.

В течение последних десяти лет фотографы выполняют много цветных жанровых снимков. Новая техника, пожалуй, даже несколько ограничила возможности жанровых съемок на натуре, так как несовершенная еще передача цвета приводит зачастую к излишней пестроте, отвлекает от сюжета снимка. Цвет как изобразительное средство, определяющее композицию, еще редко присутствует в жанровых снимках.

Даже лучшие жанровые снимки, воспроизводимые с цветного негатива на обычной бромосеребряной бумаге, мало проигрывают — это одно из убедительных доказательств того, что цвет пока еще не стал ведущим изобразительным средством в светописи.

Фотографы небезуспешно разрешают в жанровых снимках темы дружбы, чувств, сюжеты семейных событий и т. п. Много здесь неудач, встречается искусственность в построении. Но все же есть снимки, привлекающие внимание непосредственностью, лиричностью.

На Выставке цветной фотографии 1953 года выделялся своим колоритом и хорошей композицией снимок И. Тункеля «Письмо болгарским друзьям». Группа школьниц-старшеклассниц, расположившись на партах у окна, украшенного декоративными растениями, пишет письмо школьницам Болгарии. Автор живо скомпоновал группу, мастерски использовал освещение. Желто-коричневая гамма сочетается в снимке с зеленью растений и желтовато-золотыми световыми пятнами. Следы «режиссуры» все же заметны в композиции.

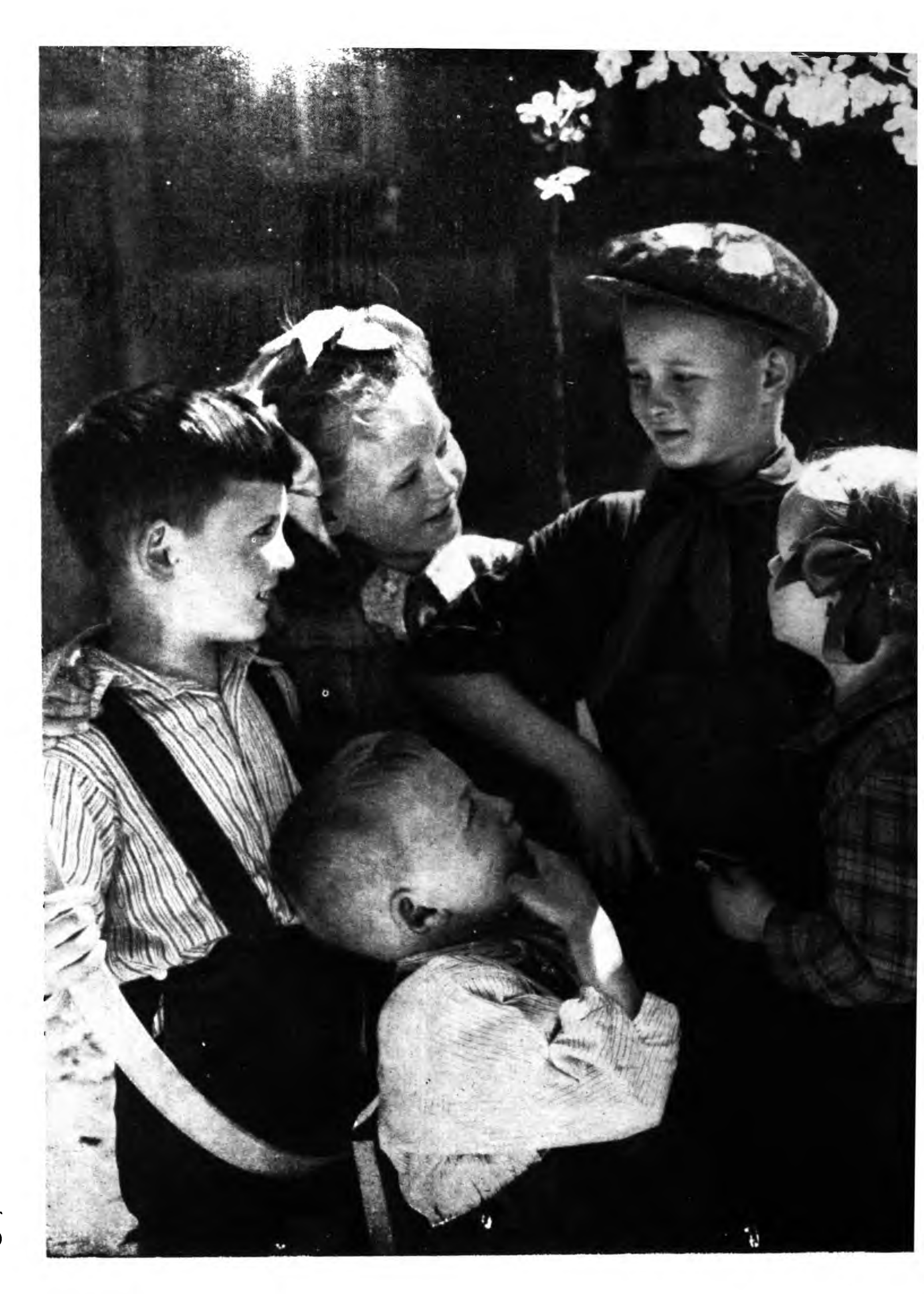
На Выставке цветной фотографии 1954 года привлекал внимание посетителей эффектный по цвету жанровый этюд Г. Зельмы из жизни студенческой молодежи— «Стихи любимого поэта». На берегу пруда в осенний солнечный день студент читает девушке книжку стихов. Они сидят на скамье под деревом; убранная золотом листвы ветвь на первом плане вводит нас в осенний пейзаж. В этом снимке цвет определяет эмоциональность сюжета, помогает раскрыть тему. Осенний колорит с несколькими яркими цветовыми акцентами гармонично подан в снимке. Эта сильная жанровая работа приоткрывает и слабые черты цветной техники. Не слишком ли фотографически точно переданы лица молодых людей и их одежды? Будто старательно все выписано. Передано сходство, а обобщения образа нет. Это скорее документ, чем образ. Мы не удивимся, если встретим имена и фамилии молодых людей под снимком. Виден покрой одежды — не очень ли это подробно для художественного этюда? Черно-белая фотография позволяет свободнее обобщать черты изображения; автор волен скрадывать признаки натуралистического сходства. Даже в лучших цветных жанровых снимках чувствуется еще власть техники над автором.



А. Устинов. У витрины сатирической стенной газеты на заводе «Серп и молот»

Многие мастера настойчиво стремятся передавать в цветных жанровых этюдах темы чувств, особенно молодые фотографы, чья работа развернулась уже в послевоенные годы. Из цветных вкладок иллюстрированных журналов вспоминаются «Приглашение к танцу» А. Моклецова, «В Новогоднюю ночь» Ю. Королева, снимки, выполненные на вечерах молодежи. Вечные сюжеты из поры юности даны этими авторами привлекательно, но излишне приглаженно, с претензией на бьющую в глаза красивость. В снимках «У калитки» Ю. Кривоносова, «Любит не любит» В. Тюккеля, «В Закарпатье» Н. Козловского и других средствами цветной фотографии показываются тоже «вечные сюжеты»: трогательные встречи и прощанья юношей и девушек за околицей села, у изгороди, у родника, на загородной прогулке. Конечно, все эти этюды «игровые», «поставленные», в разной мере они удались авторам. В иных привлекает цвет, в других — образность. В редком из подобных этюдов взыскательный зритель не заметит недостатка. Но примечательно стремление овладеть этой жанровой тематикой. Традиционны сюжеты в жанровой фотографии: быт охотников, рыболовов, туристов. Такие, например, снимки, как снимок Н. Козловского «Удачный лов». В прибрежных кустах сидит немолодой, бородатый рыболов-любитель. Только что он вытянул из воды завидный трофей. Применив подсветку, фотограф достиг пластичной передачи фигуры и лица рыболова; не назойливы подробности пейзажа.

Н. Козловскому принадлежит и одна из лучших жанровых цветных фотографий — «Деда, ты неправильно поешь!»* Это «поставленная» жанровая сцена: снят известный украинский артист И. С. Паторжинский с внучкой в своей квартире. Автор снимка тщательно продумал соотношение цветов натуры. В снимке преобладает желто-коричневая цветовая гамма. Однако кадр все же излишне пестр. Черный игрушечный рояль на столе



Г. Зельма. Принят в пионеры. 1949

потерялся в яркой картине комнатной обстановки. Но как умело уловлен выразительный момент, какое обаяние непосредственности передает снимок! Работа Н. Козловского достойна высокой оценки.

Много печатается снимков, называемых жанровыми, которые показывают новоселье семьи, въехавшей в только что выстроенный жилой дом, или семейные праздники. Фото-



графы, тщательно заботясь о содержании кадра, включают в снимок убранство стола, предметы обстановки, якобы составляющие представление о быте: радиоприемник, телевизор, патефон, драпри, буфет и т. д. Конечно, как информационные эти снимки выполняют свою роль на страницах изданий. Но редкие из них — и цветные и черно-белые — наделены художественными признаками.

Стоит посмотреть на этюд Ю. Королева «В новый дом», приведенный на стр. 130; это скромный этюд, наделенный, однако, «репортажной живинкой», поэтому он ближе искусству фотографии.

К сожалению, фотокорреспонденты часто идут по неправильному пути, они подражают художникам, обращают людей в статистов, которые по их указаниям располагаются в той или иной композиции. Так появлялись — и появляются еще теперь — черно-белые и цветные снимки: заседание парткома, правления колхоза, совета пионерской дружины или бюро



А. Устинов. На VI Всемирном фестивале молодежи и студентов. 1957

комсомольской организации. В подражание композициям живописцев «ставились» сцены: обсуждение двойки в школе, прием в комсомол и т. п. Выборочную композицию фотографы совсем было подменили режиссурой. Нельзя, впрочем, обесценить все, что сделано в этом роде фотографами. И нельзя начисто отвергать подобные композиции.

Нельзя отвергать и заимствование сюжетов из живописи. Даже прямое подражание приносит свою пользу в жанровой фотографии. Все дело в такте, чувстве меры. Например, снимок А. Устинова «У витрины сатирической стенной газеты на заводе «Серп и молот»*. Фотограф явно заимствовал тему и некоторые приемы построения у художников Левитина и Тулина — авторов известной жанровой картины на подобную тему. Группа рабочих и работниц сфотографирована с большой живостью. Уловлен выразительный момент. Ни одно лицо не нарушает единства группы. Этого достигнуть не просто: непременно кто-нибудь из участников съемки окажется в нужный момент в такой позе или с таким



М. Озерский. За кулисами колхозного театра. 1933

выражением лица, что внесет диссонанс в снимок. Если же репортер станет командовать, добиваться единства композиции путем режиссуры, вовсе пропадет живость, снимок выйдет скучным, фальшивым. Фотография не может конкурировать со станковой живописью и «рисовать» жанровый снимок по частям. А. Устинову удался снимок; он прибегнул к монтажу из двух кадров.

Фотографы — сотрудники газет и журналов — не могут ограничиваться только выборочной композицией, как бы это ни было заманчиво. Иногда редакция поручает фоторепортеру выполнить снимок плакатного характера для праздничного номера или номера, посвящаемого какой-либо одной теме. Фотограф в соответствии с планом номера строит

композицию снимка. Снимок А. Устинова «На VI Всемирном фестивале молодежи и студентов»* выполнен, очевидно, тоже по поручению редакции. Фотограф снял группу делегатов фестиваля — представителей многих народов. Он не претендовал на безукоризненно художественное выполнение задания. Своим снимком корреспондент документально отразил тему: многонациональность праздника мира и дружбы. Фронтальная композиция панорамы позволяет поместить снимок во всю ширину газетной страницы.

Советское фотоискусство неразрывно связано с журналистикой. Поэтому жанровые снимки, выполненные экспромтом, методом выборочной композиции, и тематические снимки плакатного характера нельзя противопоставлять. Обеим разновидностям жанра есть место на страницах газет и журналов.

В сюжетах жанровых произведений живописцев и графиков часто присутствует конфликт, какая-нибудь драматическая ситуация.

Никакой аналогии между изобразительными искусствами и фотографией проводить в этом жанре нельзя. Зачастую иной фотограф пытается «поставить» и снять сцену с конфликтом: семейная размолвка, ссора друзей и т. п. Подобные потуги не приводят ни к чему доброму. Даже если статисты недурно сыграют роль, снимок с недоумением воспринимается зрителем, который в основе фотографии всегда привык видеть явления действительной жизни. Такие снимки «с конфликтом» претят вкусу зрителей.

Изобразительные искусства знают еще исторический жанр. В начале нашего века отдельные фотографы различных стран всерьез намеревались узаконить исторический жанр и в фотоискусстве. Это были постановочные снимки. Подобная затея вызвала серьезные возражения. Так, Н. А. Петров, наблюдая увлечение иностранных и русских фотографов постановкой сцен, выступал против таких занятий. Были удачные опыты съемки инсценированных исторических жанровых сцен. Но подготовка такой съемки требовала больших затрат, а снимок все равно не мог соперничать со станковой картиной живописца на эту же тему. Вступил в круг искусств кинематограф и окончательно обесценил кустарные претензии фотографов на исторические композиции.

Фотография имеет дело с настоящим. Значит, фотоискусство не имеет жанра исторического? Так ли это? Недаром говорят, что фотография ведет л е т о п и с ь событий. Публикуемые снимки информируют о событиях дня. По прошествии же времени они становятся достоянием истории. Случается, что хроникальный снимок события через много лет приобретает еще бо́льшую ценность.

Эту особенность фотографии замечали и раньше. Сохранился рассказ о беседе знаменитого русского ученого И. И. Мечникова с Анатолем Франсом. Писатель посетил микробиолога в Париже. Страстный фотолюбитель, Мечников занимался в своей фотолаборатории. Франс спросил, что́ его, Мечникова, привлекает в фотографии, наверное, художественная сторона? Нет, ответил ученый, его привлекает в фотографии другое, очень существенное достоинство. «Если систематически закреплять при помощи фотографического аппарата всю проходящую мимо нас жизнь,— сказал И. И. Мечников,— то получается в результате бесконечно длинная полоса изображений прошлого. А прошлое, чем дальше оно отходит, тем делается для нас дороже»[1]. Правильное предвидение будущего репортажной фотографии!

---

[1] Журнал «Фотографические новости», 1909, № 7, стр. 110.



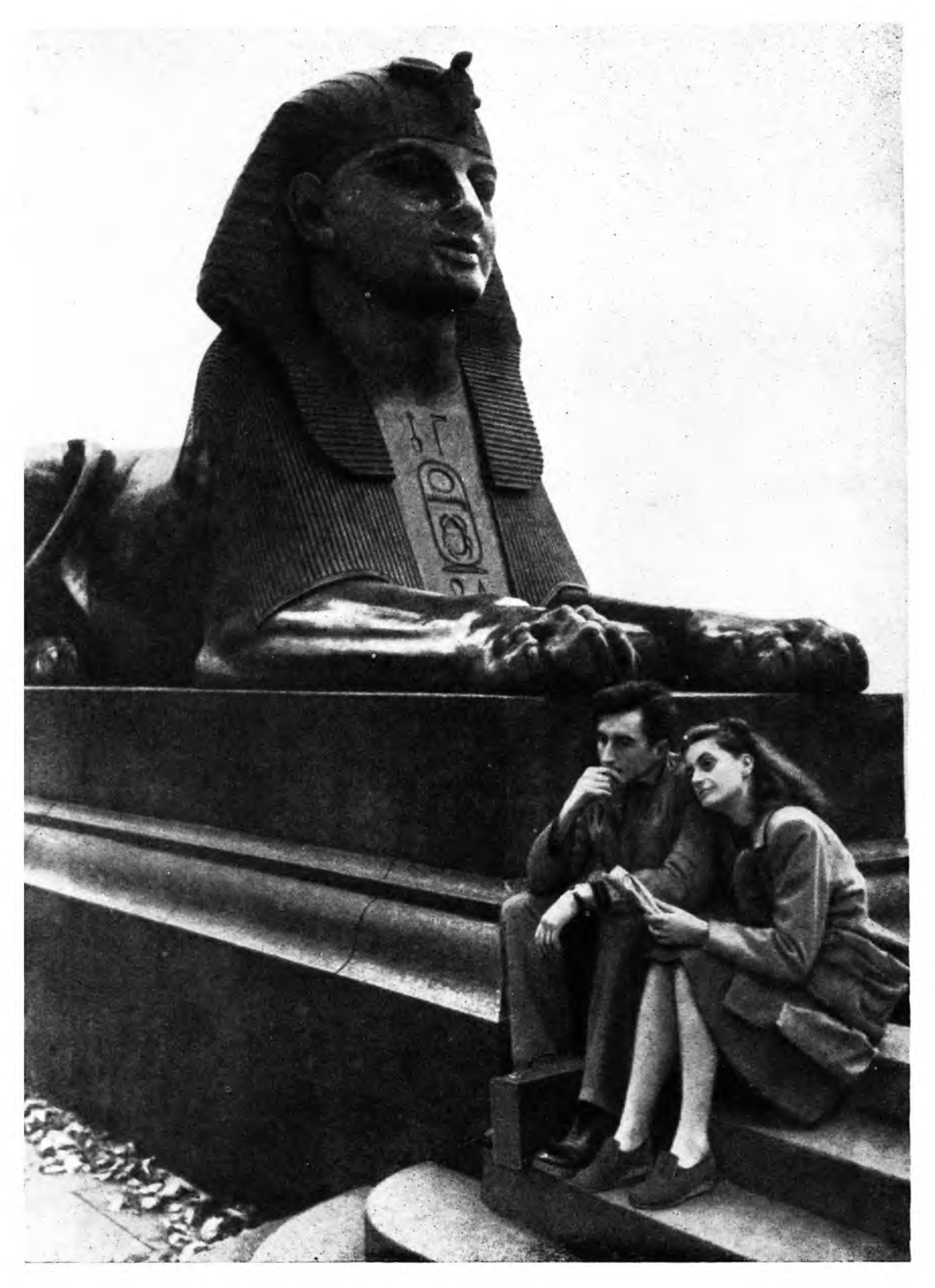
С. Образцов. Париж. На набережной Сены. 1955

Время обогащает иные снимки. Они эмоционально действуют на зрителя спустя много лет, донося трепет живого далекого.

В 1955 году журнал «Огонек» опубликовал серию снимков Н. М. Петрова, сделанных в конце двадцатых — начале тридцатых годов. Это были, в частности, снимки А. М. Горького, В. В. Маяковского; с непосредственной простотой возникали перед читателями образы писателей. Так начинают жить заново «прочитываемые» снимки.

Некоторые фотографии событий, выполняющие роль информации, впоследствии воспринимаются как снимки «исторического жанра». На I Всесоюзной выставке фотоискусства 1937 года были оценены как художественные многие снимки раздела, относящегося к ранней поре истории Советского государства.

Некоторые репортажные иллюстрации, приводимые в этой книге, — такого же рода снимки. Например, «Встреча челюскинцев» А. Шайхета (стр. 57). Снимок выполнен в 1934 году. Картина неповторимого события, зафиксированного в репортажном снимке со всеми подробностями того дня, волнует зрителя. Таких снимков немало. Конечно, понятие «исторического жанра» может быть только условно приложимо к



И. Ш а г и н. Лондон. На берегу Темзы. 1945

фотографии. Когда мастер ведет съемку, он заботится об образном воплощении содержания жизни нынешнего дня. Свой талант, темперамент и опыт художника он стремится вложить в снимки, запечатлевающие явления быта, события из текущей жизни народа.

И если у читателей журналов и зрителей возникают обоснованные возражения при виде инсценированных бытовых снимков, то эти возражения как раз и исходят из желания видеть подлинные явления жизни, подмеченные художником.

Фотограф с острым и наблюдательным глазом художника и сноровкой фоторепортера находит сюжеты, которые убедительно показывают возможности бытового жанра.

Несколько снимков могут иллюстрировать эту разновидность жанровой фотографии.

М. Озерский еще в 1933 году выполнил снимок «За кулисами колхозного театра»*. Отличный репортажный снимок, сделанный при свете магниевой вспышки, лишен какого-либо следа инсценировки. Это «выхваченный» из гущи жизни эпизод. Режиссер, актеры в костюмах, зрители, пришедшие за кулисы высказать свое мнение о спектакле... Убедительная картина нового быта советской деревни.

В Англии, Лондоне, на берегу Темзы*, подсмотрена и запечатлена сценка И. Шагиным. Осень 1945 года. Недавно только окончились годы военных тягот. О чем задумались эти юноша и девушка на свидании? Задержись фотограф на считанные секунды, его заметила бы уединившаяся пара и не было бы перед нами этого лирического жанрового этюда, в котором мы видим грусть и радость на молодых лицах, сухие листья у гранита и равнодушие много повидавшего на своем веку древнего египетского изваяния... Снимок фотолюбителя, артиста и режиссера С. Образцова, «Париж. На набережной Сены»* простой по сюжету. Он может служить примером жанровой сценки, запечатленной в путевом «фотодневнике» туриста.

Интересные репортажные жанровые снимки попадаются вкрапленными в серии путевых фотокорреспонденций профессионалов-фотожурналистов, таких, например, как А. Новиков.

Заслуженным успехом на выставках фотографии пользуется жанровый снимок Галины Санько. Парапет у набережной северного порта; туманный зимний день. Идет снег. Две фигурки советских школьников, сфотографированных со спины. Положив руки на перила парапета, а сумку с учебниками сунув под ноги, ребята предались своим мыслям и мечтам. Засмотрелись вдаль: там, в туманной дымке, видны океанские корабли и могучие портовые краны. «Будущие капитаны»* — так назвала свой этюд Галина Санько. Зритель как бы входит в душевный мир этих школьников, в мир их мечты; он будто давно знаком с ними, а ведь даже лиц ребят не показал фотограф. Зачем? Образ и без того цельный и законченный.

Чистая фотографическая форма в бытовом этюде Н. Козловского «Спасибо за уход»*. Лепка светом при репортажных условиях съемки дала безукоризненное изображение. Фотография выступила в этом этюде как незаменимый ни одним другим изобразительным искусством рисовальщик. Фотомастером уловлен момент непосредственности «дружеских» отношений молодой колхозницы и ее подопечной.

Из цветных фотографий, помещенных в книге, наделена подобными признаками «выхваченного» из быта сюжета работа И. Тункеля «К источнику»*.

За последние годы заметно оживление в фоторепортаже. Отходят в прошлое рассудочные, схематичные композиции, побеждает собственно фотографический метод твор-



Н. Козловский. Спасибо за уход. 1952

чества. Полные непосредственности, репортажные жанровые снимки все чаще открывают разные стороны окружающей нас жизни. Наши фотографы-жанристы, однако, еще несмело ищут сюжеты. Мир человеческих взаимоотношений, мир чувств сложен и многогранен. В повседневных событиях жизни глаз художника-фотокорреспондента может подметить и запечатлеть волнующие эпизоды. Наблюдательный фотокорреспондент найдет свою тему, свой сюжет, как художник-пейзажист находит иногда долгожданный уголок природы, освещенный именно так, как он не раз мечтал.

Итак, очерк о жанровой фотографии заканчивается возвращением к теме фоторепортажа. Опыт истории советского фотоискусства подсказывает вывод, что для реалистической

художественной фотографии источником творческих успехов служит повседневное участие фотографов в работе печати. Фотограф-корреспондент газеты или журнала прививает себе острую наблюдательность, учится вникать во все области труда советских людей, привыкает жить интересами народа, видя и успехи и недостатки в окружающей действительности. Фотокорреспондент — сотрудник советской печати — воспитывает себя как журналист в духе партийности. Марксистско-ленинский анализ явлений действительности позволяет фотокорреспонденту правильно видеть тенденцию развития жизни, подмечать признаки поступательного движения страны и народа к коммунизму. Эти признаки заметны и в достижениях промышленности, сельского хозяйства, науки, культуры, в новых формах взаимоотношений людей социалистического общества, на производстве и в быту.

Бытовой жанр, как показывает творческий опыт, не может выдаваться только за разновидность снимков, выполняемых путем предварительной режиссерской подготовки. Больше возможностей дает в этом жанре репортажная съемка. Репортажный жанровый снимок ближе фотографии как искусству.

ФОТОГРАФИЯ СРЕДИ ИСКУССТВ

Когда фотограф — пусть это будет репортер, пейзажист или портретист — создает снимок, который своей образностью вызывает живой, эмоциональный оклик у зрителя, он выступает как художник.

Наука эстетики серьезно еще не касалась вопросов фотографии. Иные критики и ценители считают художественными одни снимки, другие критики берут художественность этих снимков под сомнение. Фотография как искусство еще ждет исследования.

Искусству свойствен вымысел. «Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ — так получили реализм» — эти слова сказаны А. М. Горьким на I Всесоюзном съезде писателей в 1934 году. Творчество фотографа-художника сводится к извлечению «из суммы реально данного» готовых компонентов будущего произведения, к сочетанию этих компонентов в кадре, к выбору точки съемки, освещения и к последующему проведению негативного и позитивного процессов. Достаточно ли этого для создания художественного образа?

В этой книге не разбираются теоретические положения фотографии как искусства. Жизнь подтверждает, что занятия фотографией дают э с т е т и ч е с к о е удовлетворение многим тысячам её любителей и десятки снимков единодушно признаются художественными.

Приводимые в книге иллюстрации отражают разные стили советской реалистической фотографии.

Далеко не все мастера фотографии выработали свою творческую манеру: посетителей выставок часто заметно разочаровывает однообразие выполнения снимков многими фотографами. Оно сказывается у авторов снимков и в композиции, и в трактовке образа, и особенно в технике позитивного процесса. Иногда кажется, будто один не в меру потрудившийся фотограф заполнил все залы, оставив в них только несколько стендов другим. Разработка своей манеры «фотописьма» — дело не простое, но доступное каждому способному, настойчивому и любящему свое искусство мастеру. Творчество многих советских фотохудожников наделено неповторимыми индивидуальными признаками. И это одно из сильных доказательств творческой свободы фотоискусства.

Н. Козловский. «Деда, ты неправильно поешь!» 1954



Вот несколько кратких характеристик. Ю. Еремин: эффекты мягкорисующей оптики, тактично примененные, длинная тональная шкала, недоговоренность, позволяющая зрителю самому дорисовать образ; Л. Зиверт: скупая графическая манера, экономность в выборе изобразительных средств, неприязнь к ракурсам; А. Скурихин: тяготение к картинности, четкость рисунка, широта в выборе изобразительных приемов; А. Штеренберг: виртуозное пользование тональной композицией в портрете, светотень как прием характеристики фотографируемого человека, выделение главного в изображении, нелюбовь к детализации.

Четыре мастера — четыре разные манеры в фотоискусстве. В книге отмечались стилистические особенности творчества и других мастеров.

Сто лет назад молодой В В. Стасов в своем трактате «Фотография и гравюра» взял под сомнение возможность получения разных трактовок в фотографических снимках одной и той же картины. Он отдал первенство гравюре и писал:

«Гравюра — живая, льющаяся по произволу вдохновения речь, фотография — холодный, но верный высчитывающий каталог...». И еще: «...сто отличных граверов произведут с одной и той же картины сто совершенно разных гравюр; пускай точно так же сто отличных фотографов станут фотографировать один и тот же предмет — мы получим от всех одну и ту же, нисколько не разнообразную картину» [1].

Стасов писал эти строки, когда светопись насчитывала всего полтора десятка лет существования. Он не мог предвидеть успехов, каких позднее достигнет ее техника. Не раз впоследствии В. В. Стасов признавал достижения художественной фотографии. Ныне фотограф — еще пленник техники в цветной съемке. В черно-белой же светописи уже давно ему предоставлена творческая свобода.

Стоит вспомнить один примечательный опыт коллективного фотографирования. В 1937 году тридцать фотографов совершили поездку на специально предоставленном для них пароходе по каналу им. Москвы (тогда — канал Москва — Волга). Не связанные никакими заданиями, в течение пяти дней путешествия они занимались съемкой. Пароход останавливался на всех участках трассы канала, заходил в водохранилища, причаливал к берегам. Скептики обрекали на неудачу этот опыт, они уверяли, что одновременная работа фотографов приведет к повторению одних и тех же кадров. Да, менее искусные, не выработавшие своей стилистической манеры, участники поездки повторяли друг друга. Опытные же мастера и в малой степени не чувствовали стеснения. Они дали серии снимков, посвоему отразив пейзажи канала: одни фрагментарно, другие в широких планах, третьи сумели лирически обыграть сооружения на фоне природы. Виды, снятые буквально с одной точки, смотрелись как оригинальные. Н. Андреев, Ю. Еремин, М. Прехнер, А. Хлебников, А. Шайхет и другие участники путешествия выполнили своеобразные по искусству видения серии снимков, составившие интересную выставку пейзажей канала, показанную тогда в Центральном Доме журналиста в Москве.

Такие излюбленные во всех искусствах сюжеты, как виды Красной площади в Москве, Волги, Эльбруса, связанные с чувством народной любви, что ни год находят все новые, оригинальные аспекты показа в художественной фотографии. Каждый

---

[1] В. В. Стасов, Фотография и гравюра, «Русский вестник», т. VI, кн. 1 и 2, декабрь, 1856 г., стр 296 и 562.

художник непременно вкладывает свое в эти пейзажи. Фотография дает творческий простор мастерам.

Во всех жанрах одаренные мастера утверждают право фотографии на место среди искусств. Но, каких бы успехов они ни достигали, время от времени снова приходится выступать в защиту фотографии как искусства.

Так было в конце прошлого века. Защитником фотографии как демократического искусства выступил ученый и художник-фотопейзажист К. А. Тимирязев [1].

Вопрос о фотоискусстве горячо обсуждался позднее, уже в советскую пору, в середине двадцатых годов. Много способствовал развитию фотографии в разных ее областях А. В. Луначарский. В одной из своих статей он как бы подвел итог спорам. Полезно привести пространную выдержку из этой статьи. Наряду с высказываниями В. В. Стасова и К. А. Тимирязева это одно из самых ярких свидетельств о достижениях фотографии. А. В. Луначарский со свойственной ему широтой оценок писал:

«Значение фотографии, как химического способа точного запечатления любых зрительных объектов, в современной культурной жизни поистине огромно. Ни наука бесконечно большая — астрономия или астрофизика, ни любая наука бесконечно маленькая не может обойтись теперь без этого чудесного глаза, без светописанных пластинок, которые служат переводчиками между все еще таинственным для нас миром природы и нашим познанием. В повседневной жизни фотография вплетается в наши переживания, о чем говорит каждая фотографическая карточка на письменном столе, каждый семейный альбом. Любительский фотографический аппарат стал спутником огромного количества людей... Фотография хлынула в иллюстрированные журналы и даже газеты и уже этим неимоверно расширила глаз человеческий, ставший теперь наблюдателем мировой жизни... Она овладела движением и царственно развернулась в области кино. Теперь фотография перелетает мгновенно тысячи километров, как и писанное, и звучащее слово».

Проанализировав путь развития фотографии в применении к искусству, автор кончает статью такими словами:

«Своими методами, которые казались ужасными и разрушительными для человека карандаша и кисти, которые казались ему мертвящими, фотография добивается подчас изумительной жизненности, изумительной теплоты лирики и широты эпоса, фотографическая фактура приобретает все более богатства и гибкости. Ведь всякий художник сотрудничает с солнцем, фотография тоже. Но в фотографии солнце берет на себя большую часть работы. Надо только, чтобы солнце подчинялось в этой работе руководству человека — и это будет, и это уже в значительной степени есть» [2].

Мысли о фотографии как искусстве А. В. Луначарский излагал, опираясь на ее достижения тех лет. Он относил к художественным лучшие произведения портретной и пейзажной светописи. В этих жанрах он видел приметы «изумительной теплоты лирики». Следя за иллюстрированными изданиями разных стран и за развитием молодого советского фоторепортажа, он отмечал способность фотографии добиваться «изумительной жизненности» и «широты эпоса».

---

[1] Высказывания К. А. Тимирязева приведены в книге С. Морозова «Русская художественная фотография», М., 1955.

[2] А. Луначарский, Фотография и искусство, журнал «Фотограф», 1926, № 1



Галина Санько. Будущие капитаны 1935.

В последующие десятилетия публицистический советский фоторепортаж возмужал. И, собранные вместе, выдающиеся снимки советских фотокорреспондентов не составят ли в самом деле собрания произведений, в которых проступят черты своеобразного эпоса наших дней, запечатленного не словом летописца, не строфами народного певца, а всевидящей техникой светописи, направляемой руками советских фотомастеров — патриотов своей Родины.

К сожалению, так часто о фотографии судят только по снимкам, повседневно помещаемым на страницах газет. Эти снимки выполняют информационную или пропагандистскую роль; эту роль фотография выполняет с честью. Но если к газетным фотоиллюстрациям отнестись как к художественным, то трудно было бы защищать право фотографии на место среди искусств.

Но в газетах, журналах, альбомах иногда властно привлекают к себе взор читателей и зрителей выразительнейшие снимки. Такие работы даже голоса скептиков склоняют к признанию за фотографией право называться искусством.

До Отечественной войны знаменательной вехой развития реалистической советской фотографии, как говорилось выше, была I Всесоюзная выставка фотоискусства 1937 года. Она привлекла внимание к художественной фотографии многих художников и искусствоведов. Огульные нападки на фотографию как «метод натурализма» стали делаться куда реже.

Вслед за Всесоюзной выставкой прошли большие выставки фотографии в Ленинграде и Киеве. Коллектив фотомастеров растопил ледок равнодушия и предвзятого отношения к фотографии со стороны видных представителей искусства.

«...Мы должны пересмотреть свои позиции в отношении фотографии. Фотография — это искусство, требующее подлинного мастерства и творческого подхода. О фотографии нужно говорить так же серьезно, как и о любом другом искусстве» [1], — это высказывание принадлежит известному кинорежиссеру С. Васильеву.

Искусствовед В. Кеменов высказался так: «Советская фотография достигла в настоящее время огромных успехов. Однако многие художники слово «фотография» употребляют зачастую в ругательном смысле, противопоставляя фотографию настоящему искусству, каковым они считают живопись. Такое мнение давно устарело и не отражает нынешнего состояния советской фотографии, лучшие образцы которой, несомненно, — подлинное искусство» [2].

«Советская фотография занимает заметное место в ряду изобразительных искусств, — писал Б. Иогансон. — Общеизвестны работы таких мастеров, как Скурихин, Дебабов, Штеренберг, Альперт, Шайхет и другие...

Искусство живописи и искусство фотографии находятся в постоянном взаимодействии. Фотограф часто отталкивается в своих работах от приемов живописца. В свою очередь, живописец нередко использует в своем творчестве фотографию как материал» [3].

«Советское фотоискусство несомненно повлияло на быстрый рост изобразительного искусства, — отметил в своем коротком выступлении по поводу фотографии К. Юон. — Преимущество фотографии заключается в том, что в руках художника она становится не-

---

[1] Журнал «Советское фото», 1937, № 2, стр. 5.

[2] Журнал «Советское фото», 1938, № 10, стр. 8.

[3] А. Б. Иогансон, О живописности в фотоискусстве, журнал «Советское фото», 1940, № 1, стр. 9

кусством, будучи в то же время всегда документом, констатирующим живую действительность. На этом пути методы работы фотохудожника и многогранность его тематики неисчерпаемы» [1].

Читатель не посетует на автора за обилие приводимых высказываний. Они сделаны в разные годы и освещают один вопрос с разных сторон. Художники и искусствоведы в общем сходились в своем доброжелательном отношении к фотографии, которой они согласны были отвести место среди старших, умудренных опытом искусств.

Эти высказывания не означали, конечно, что фотография признавалась равноценной другим искусствам по ее возможности воплощения идейно-художественных замыслов. К фотографии прилагались иные мерки: она признавалась документальным искусством. Но ей и не отказывали в способности приблизиться к образному складу передачи мыслей и чувств.

Живописцы, графики, режиссеры, художники театра и кинематографа ценят значение снимков как эскизов для своих произведений. Еще в XIX веке художники различной творческой манеры прибегали к помощи фотографии.

Портретист К. Зарянко пользовался как пробными эскизами снимками известного фотографа А. Деньера. И. Шишкин коллекционировал фотографические пейзажи, рисовал с них, настойчиво советовал молодым художникам учиться рисовать по снимкам, считая фотографию «единственной посредницей между натурой и художником». Он досадовал, что во время преподавательской деятельности в Академии художеств ему не удалось добиться устройства экрана, на котором можно было при помощи волшебного фонаря показывать фотопейзажи для последующей их перерисовки учениками. Шишкин советовал молодым пейзажистам чаще писать с фотографий. «В одну зиму разумной работы с фотографии,— говорил он,— можно научиться писать и воздух, т. е. облака, и деревья на задних планах, и даль, и воду, ну, словом, все, что вам нужно; тут можно незаметно изучить перспективу (воздушную и линейную) и законы солнечного освещения и пр... Вот тут частью познается степень даровитости человека: бездарный будет рабски копировать с фотографии все ее ненужные детали, а человек с чутьем возьмет то, что нужно»[2].

Много портретов по фотографиям писал Н. Крамской. Воспитатель большой плеяды живописцев, П. Чистяков вводил в Академии художеств обязательные уроки — рисование с фотографий. Даже далекий от реалистов-передвижников Врубель, в юности ученик Чистякова, чудесный кавказский горный пейзаж на картине «Демон» написал целиком по фотографии, творчески преобразив его.

Брал себе в помощницы фотографию и И. Репин. Для художника фотографировала Н. Нордман; она свободно владела светописью, участвовала в фотографических конкурсах и выставках; снимки Нордман служили Репину материалом для портретов.

С тех пор многообразнее стали жанры фотографии. Полнее воспроизводятся ею жизнь природы и общественные события. Советские живописцы, графики, скульпторы внимательно изучают снимки, относящиеся к теме задуманных ими произведений.

Иногда художники почти целиком основывают свое произведение на фотографическом изображении. Законченными эскизами для некоторых картин послужили И. Бродскому

---

[1] Журнал «Советское фото», 1941, № 1, стр. 5.

[2] А. Комарова, Лесной богатырь-художник, журнал «Книжки недели», 1899, ноябрь, стр 56—57.

снимки времен гражданской войны. Например, известный портрет М. В. Фрунзе написан с точным сохранением изображения, как оно было передано фотоаппаратом. Художник даже внес в портрет тень от чьей-то фигуры первого плана, не вошедшей в кадр снимка. То же можно сказать о портрете С. М. Буденного. Все мелкие особенности фотоизображения перенесены художником на холст. Фон документального снимка заменен в картине другим — видом кавалерийских эскадронов вдали. Художник изобразил кистью даже пятна с царапинами на автомашине. Вряд ли искусство живописи обязывало автора к переносу на холст фотографического рисунка с такой чрезмерной точностью. Примером работы И.Бродского по фотографии может служить также картина «Максим Горький у рабкоров». Эскизом художник выбрал одноименный репортажный снимок А. Шайхета.

Чаще не один, а несколько снимков того или иного события на ту или иную тему служат материалом живописцам. Только глаз знатока фотодокументов различит в такой картине мотивы репортажных снимков. Эти снимки творчески преображаются художниками.

Когда К. Юон говорит о влиянии фотографии на рост изобразительного искусства, а И. Грабарь считает возможным отметить «постоянное взаимодействие» искусства живописи и искусства фотографии, то художники имеют в виду, конечно, не заимствование снимков как готовых эскизов, не подражание фотографии, а именно творческое взаимодействие.

Фотография расширила человеческую способность видеть мир, она запечатлевает в мгновенье огромную поверхность земли с самолета, проникает туда, куда не может проникнуть глаз художника, обогащает нас новыми формами ви́дения мира, а не только дает подробности, полезные художнику в работе над будущей картиной.

Нет сомнения, и это подтверждается картинами художника фотографическое ви́дение пространства, присущие фотографии ракурсы сказались на выработке творческой манеры такого своеобразного, острого живописца и графика, как А. Дейнека.

У живописца П. Шухмина есть картина «Приказ о наступлении». Сюжет ее — из гражданской войны: командир читает приказ отряду красноармейцев. Изображена лишь группа бойцов; применен прием показа части вместо целого. Верхняя граница как бы «срезает» бо́льшую часть отряда, угадываемую за пределами картины. Допущен свойственный фотографии смелый ракурс, но ни о каком подражании фотографии здесь не может быть и речи.

В пейзажах художника Г. Нисского своеобразно изображается пространство, можно сказать, «круто» подается перспектива. Фотографический метод показа пространства при помощи широкоугольных объективов, возможно, что-то подсказал в свое время художнику. Пейзажист Г. Нисский в своих картинах по-новому дает нам ощущение пространства.

Смелый ракурс изображения драматической сцены избран живописцем Б. Иогансоном в знаменитой картине «Допрос коммунистов» (она закончена в 1933 г.). Художник как бы наблюдает происходящее с высокой точки. Допустимо предположить, что новые формы ви́дения, внесенные фотографией в изобразительное искусство, подсказали кое-что художнику при разработке композиции этой картины.

Нельзя, впрочем, безоговорочно принимать подобные сопоставления и приписывать влиянию фотографии такого рода композиционные формы. Ракурсы, «лягушечья перспектива», «перспектива всадника» и даже перспектива «с птичьего полета» давным-давно известны в искусстве. Еще великий Веласкес писал неотчетливо колесо движущегося эки-

нажа, поэтому подобный эффект, то есть «размытость» рисунка для передачи движений, в картинах наших современников нельзя, конечно, приписывать влиянию техники фотографирования «движущегося объекта»!

Взаимодействие «старших» изобразительных искусств и молодого искусства светописи более глубокое.

Фотографов радует, когда их снимки приносят пользу другим искусствам и побуждают художников к созданию произведений. Но искусство фотографии решительно не виновно в том, что иные живописцы и графики нередко излишне полагаются на фотографию, оставляя за собой механический труд перерисовки. В пылу обсуждения подобных произведений под обстрел нередко берется именно фотография и ей приписывается «первородный грех» натурализма, которым будто бы она наделяет и живописцев и графиков! (Справедливее упреки, которые слышатся в адрес иных мастеров, неправильно сводящих свою роль фотохудожников к подражанию имитации произведений живописи или графики.)

Еще двадцать с лишним лет назад в одной из статей «Правды» «О натурализме в живописи» разъяснялось тем, кто склонен объявлять натурализм «природным» свойством фотографии: «Натуралистов обычно упрекают в фотографичности. Но это неверно: их картины гораздо хуже, чем хорошая фотография, от которой натурализм заимствовал лишь неестественную напряженность поз, застывший, прикованный к объективу взгляд, замену композиции простой расстановкой фигур в рамке видоискателя и механическое равнодушие объектива ко всему, что попадает в поле его зрения, то есть именно те недостатки фотографии, которые присущи только очень плохим фотографам»[1].

Фотография снова была взята «под обстрел» в 1951 году на Всесоюзном совещании по политическому плакату. Снова нелестные слова говорились по поводу натуралистического ремесла фотографии, хотя фотография решительно никакого отношения к предмету споров не имела.

Советская общественность и печать резко отрицательно оценили распространившееся увлечение фотомонтажным плакатом. Еще много лет назад возник формалистический подход к плакату: художники рассматривали отдельные фотографические фигуры как готовые части будущего плаката, вырезали их из снимков и наклеивали на общий фон, составляя фальшивое подобие естественного изображения. Снимки, выполненные в разных условиях освещения, насильственно вгонялись в монтажную схему.

Подобие этого метода фотомонтажа некоторые художники снова стали применять в послевоенные годы. Даже в рисованных — живописных и графических — плакатах иные авторы стали подражать фотографии, имитировать ее при помощи кисти и карандаша. Равнодушно, механически художник вводил в плакат фотографию или нарисованного «под фотографию» натурщика. Художественного образа не получалось. Плакат оказывался безжизненным, зритель чувствовал в нем фальшь.

Фотография как искусство непричастна к этому подражанию натуралистической съемке статистов или рисованию «под фотографию». Между тем это механическое пользование фотографией и имитация ее нашли в ходе дискуссии наименование — фотографизм. Этот термин в устах художников (который раз в истории светописи!) снова бросил тень на фотографию как якобы натуралистическое ремесло, хотя в основном докладе

[1] «Правда» от 26 марта 1936 г.

на совещании по плакату никаких обвинений фотографии и не делалось. Докладчик В. Кеменов не раз подчеркивал, что художники нарушают в фотомонтажах перспективу, нарушают законы освещения, искажают масштабы, вводят в плакаты сырые фотографии. Отмечалось, что «умелое использование в плакате фотографии и фотографизм — не одно и то же» [1].

Термин «фотографизм», может быть, и помог в обсуждении пороков плакатного искусства, но во взаимоотношениях фотографии и изобразительного искусства он не раскрыл ничего.

Но это слово продолжало бытовать в среде художников. В предсъездовской дискуссии и на Первом Всесоюзном съезде советских художников, состоявшемся в феврале—марте 1957 года, термин «фотографизм» снова звучал десятки раз.

Некоторые авторы статей и участники дискуссий вкладывали в это понятие свое неприязненное отношение к фотографии, вовсе отказывая ей в возможностях художественного, образного воспроизведения явлений жизни. Ничего нового в аргументы подобных высказываний внесено не было. И, как это часто случалось раньше, говоря о фотографе, люди имели в виду фотообъектив, то есть исключали художническое вмешательство человека в процесс съемки и забывали о богатстве приемов обработки негатива и позитива даровитыми и знающими дело фотографами. Не желая познакомиться с арсеналом изобразительных средств фотографии, некоторые участники дискуссий с невероятной легкостью лишают ее «права гражданства» в современном мире искусства.

Содержательнее другое значение, вкладываемое в понятие фотографизма. Под ним подразумевается склонность некоторых живописцев заимствовать у фотографии без творческой переработки присущие ей формы изображения предметов, фигур, целых композиций, сводя свой труд к более или менее тщательному и добросовестному выполнению в живописной технике фотографически трактуемых сюжетов.

Этот порок творчества некоторых художников подвергается жестокому осуждению. В таком понимании фотографизм как термин, обозначающий ремесленнический подход к труду художника, понятен и законен. Но и фотографы-художники тоже выступают против ремесленничества в своей среде.

В приветствии съезду советских художников ЦК КПСС отметил, что «мастера изобразительного искусства призваны вести неослабную борьбу против вредоносных эстетско-формалистических тенденций, против натуралистического псевдореализма, подменяющего подлинное искусство больших чувств и идей ремесленническим фотографизмом, против фальшивой и напыщенной помпезности и других явлений, чуждых искусству социалистического реализма».

Это указание ЦК КПСС в большой мере относится и к работникам скромного фотографического искусства. Именно «ремесленнический фотографизм» часто мешает развитию творческой фотографии, как реалистического искусства.

«Ремесленнический фотографизм» — порок в любом искусстве. Этот термин вовсе не обесценивает и не снимает понятия фотографии как искусства.

---

[1] В. Кеменов, О состоянии и мерах улучшения идейно-художественного качества политического плаката, журнал «Искусство», 1952, № 3, стр. 43.

Вскоре после окончания съезда художников журнал «Советское фото» напечатал короткие ответы деятелей искусства на несколько вопросов, в частности на вопрос: «Считаете ли вы художественную фот графию искусством?»

Народный художник СССР К. Юон, художники В. Фаворский, Кукрыниксы, Андрей Гончаров, Мартирос Сарьян, член-корреспондент Академии художеств В. Лобанов с различными оттенками в формулировках признали, что считают фотографию искусством.

Что касается взаимоотношений фотографии и живописи, то еще семнадцать лет назад, в 1941 году, просто и убедительно сказал об этом Игорь Грабарь. В небольшой заметке 1941 года «Фотография и живопись» он писал:

«Мы, художники, обычно недолюбливаем фотографию. Даже более того: мы питаем к ней недобрые чувства, переходящие временами в ненависть. Но надо тут же честно признать, что фотография как таковая в этом решительно неповинна. Не ее вина, если некоторые художники, вынужденные пользоваться фотографическим материалом для своих картин, не умеют использовать более ценные стороны фотографии, перенося в свое искусство случайные, сомнительные и отрицательные ее свойства.

Есть такое явление: «фотографизм в живописи». Надо ли говорить, что оно порочно по самому существу, ибо природа живописи и фотографии в корне различна. Фотография имеет свои законы, живопись — свои. То, что хорошо в фотографии, никуда не годится в живописи, и наоборот»[1].

Приводимые высказывания художников относятся к черно-белой фотографии. Лучшими своими образцами она пробила дорогу в мир искусств и заняла там пусть скромное, но свое место. Такова, однако, судьба молодого искусства, что каждое крупное техническое нововведение непременно меняет критерии его оценок. На время освоения новой техники фотографы становятся снова учениками. Достижения техники открывают перед светописью широкие перспективы, но эти достижения входят в ее практику неровно, со срывами, на первых порах снижают эстетический уровень снимков; произведения фотографов приобретают черты явного несовершенства. И фотографию охотно изгоняют из среды искусств. Ей приходится заново добиваться признания.

Сколько писалось в свое время о том, что распространение малоформатных фотоаппаратов низводит искусство светописи к бездумной и легковесной любительщине. Сторонники «академического» фотоискусства не расставались с большими камерами. Напрасно! Вскоре малоформатные аппараты показали немало преимуществ и вошли в практику художественной фотографии. В сочетании со сменными объективами и негативным материалом высокой светочувствительности эти фотоаппараты внесли много свежего в фотографию. Фотография закрепила свое место среди искусств.

И вот объявила о себе цветная фотография. Если за последние годы все чаще слышатся скептические замечания в адрес фотографии, то эта волна сомнений вызвана не техникой черно-белой светописи (она оправдала себя как техника искусства), а введением в фотографию нового компонента — цвета.

В предыдущих очерках говорилось о том, как несовершенная цветная техника на первых порах снизила качество фотоизображений. Фотографам предстояло пройти пору уче-

---

[1] Журнал «Советское фото», 1941, № 4, стр. 8.

ничества, чтобы завоевать признание, по существу, новой разновидности искусства цветной светописи.

Черно-белая фотография — и как искусство и как повседневный репортаж — далеко не исчерпала своих возможностей. Она продолжает развиваться и обещает еще много открытий, много успехов, много творческих радостей фотохудожникам и фотолюбителям.

Цветная техника обогатила светопись, но только еще начинает набирать силу.

Когда черно-белая фотография едва завершала второе десятилетие своей жизни, в 1858 году В. В. Стасов назвал ранние ее успехи в применении к искусствам «п р о л о г о м, в с т у п л е н и е м к настоящей ее истории...» [1].

Можно сказать, что молодое искусство цветной фотографии еще не закончило своего «пролога». Оно едва-едва вступает в пору возмужания. Мастеров фотографии, работающих в цвете, ждет еще немало разочарований и огорчений. Каждое усовершенствование техники не только облегчает труд и помогает решению творческих задач, но соответственно повышает и требования к фотографу как художнику. Что принималось вчера, будет завтра отвергаться и порицаться как технически и художественно несовершенное.

Цветная фотография становится занятием многих тысяч любителей. Она входит в быт.

Десятки лет работающие фотографы-корреспонденты из сотен и тысяч напечатанных в журналах и газетах своих снимков при взыскательной оценке отберут двадцать-тридцать-сорок, отвечающих требованиям искусства. Несколько «выставочных», безукоризненных, художественно полноценных снимков за год работы — это считается творческой удачей! Не во все годы такая удача сопутствует даже талантливым фотографам. «Урожай» цветных художественных снимков и того меньше, сколь бы вдумчиво ни работал мастер. В этой технике бо́льшая доля труда, как это было поначалу в черно-белой светописи, уходит на преодоление технических неполадок, на устранение всяких помех, на поиски еще довольно элементарных приемов передачи колорита и т. д. Сюда вкладываются и талант художника и настойчивость техника.

Это не расхолаживает мастеров. Когда-то дагеротипия в результате многих усилий изобретателей и художников потеснила в обиходе акварельный портрет и миниатюру. Репродукционная техника фотографии в нелегком соревновании заменила трудоемкую технику гравирования иллюстраций. Художественная портретная фотография свела почти на нет ремесло «бытовых портретистов» — живописцев и графиков. Распространение фоторепортажа ограничило применение зарисовок событий с натуры; информационная фотоиллюстрация ныне главенствует на страницах периодических изданий.

Цветная фотография оказалась желанной в периодических изданиях. Она не может и теперь еще спорить с акварельным рисунком, уступает в художественности выполнения лучшим черно-белым снимкам. Но она уже принята читателями. Как бы ни относились к ней ценители искусств: новая техника, совершенствуясь, властно войдет в жизнь. Будут повышаться эстетические требования к цветным снимкам. И цветная фотография приобретет все высокие достоинства искусства.

Советская художественная фотография развивалась и развивается в тесной связи с советской печатью. Вместе с литературным очерком фотография в газетах и журналах стре-

---

[1] В. В. С т а с о в, Нечто о фотографических изданиях художественных произведений, «Санкт-Петербургские ведомости», 1858, № 150.

мится знакомить читателей-зрителей с ростками нового во всех областях жизни нашего народа, нашей страны. Советский фотограф-художник учится смотреть на окружающую его действительность не равнодушными глазами стороннего наблюдателя или замкнутого в круг узких интересов эстета, а глазами гражданина, патриота социалистической Родины, умеющего отличать главное, что характеризует развитие, прогресс страны. Эта способность по-граждански видеть жизнь народа прививается и фотолюбителям в самодеятельных кружках при клубах, учебных заведениях, редакциях газет.

Все сорок лет служения печати и искусству коллектив советских фотографов посильно помогал и помогает претворять в жизнь задачи, которые ставила и ставит перед страной Коммунистическая партия Советского Союза — вдохновитель и организатор всех достижений и побед народа.

Партия борется против чуждых нам формалистических проявлений упадочной буржуазной идеологии в искусстве, она предостерегает художников от натуралистических ошибок. Партия призывает к неустанным творческим поискам, к народности в искусстве, предполагая многообразие творческих индивидуальностей, выявляющих себя в широко понимаемом искусстве социалистического реализма.

«Искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству. Нельзя мириться, как это делают некоторые товарищи в органах искусства, в редакциях и издательствах, с тусклыми, скороспелыми произведениями. Посредственность и фальшь часто не встречают достаточного отпора, чем наносится ущерб развитию искусства и художественному воспитанию народа».

Эти слова из отчетного доклада ЦК КПСС на XX съезде настраивают на энергичные творческие искания работников всех искусств.

Идейность, коммунистическая партийность в творчестве, богатство содержания, разнообразие форм, мастерство выполнения — вот что должно определять дальнейший рост советских искусств, и в их кругу искусства черно-белой и цветной фотографии.

Советские зрители, читатели иллюстрированных журналов, посетители выставок хотят видеть в произведениях мастеров фотографии трудовой размах народа, строителя коммунизма, хотят любоваться волнующими, эмоциональными снимками, которые позволяли бы по-новому увидеть и родную природу, и образ современника, и близкие сердцу каждого человека жанровые сюжеты из народного быта.

ВАЖНЕЙШИЕ ВЫСТАВКИ СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ (1917—1957)

1922 год.	Фотографическая выставка, организованная Киевским фотографическим институтом. Киев, апрель.
1924 год.	Фотографическая выставка. Москва.
	Фотографическая выставка, открытая Обществом деятелей художественной и технической фотографии совместно с V отделом Русского технического отдела. Ленинград.
1926 год.	Выставка фоторепортажа, организованная Ассоциацией московских фоторепортеров при Доме печати. Москва, май.
	Вторая выставка фоторепортажа, организованная Ассоциацией московских фоторепортеров при Доме печати. Москва, ноябрь.
1928 год.	Выставка «Советская фотография за десять лет». Москва.
1931 год.	Выставка работ фоторепортеров «Огонька». Москва.
1935 год.	Выставка работ московских фотомастеров. Москва.
	3-я Азово-Черноморская выставка фотографии. Ростов-на-Дону.
	Грузинская выставка фотографии. Тбилиси.
	Ташкентская выставка фотографии.
1936 год.	Первая Всеукраинская выставка фотоискусства. Киев.
	Первая выставка работ ленинградских мастеров фотографии. Ленинград.
1937 год.	Первая Всесоюзная выставка фотоискусства. В 1938 году эта выставка была развернута в Ленинграде, затем в Киеве.
1938 год.	Выставка фотографии «XX лет ВЛКСМ». Москва.
	Выставка работ московских мастеров фотографии в фойе Большого театра, посвященная XVIII съезду ВКП(б). Москва, март.
1940 год.	Вторая выставка работ ленинградских мастеров фотографии. Ленинград.
1948 год.	Выставка «Великая Отечественная война в художественной фотографии». Москва.
1951 год.	Всесоюзная художественная выставка. Отдел цветной фотографии. Москва.
1953 год.	Выставка цветной художественной фотографии. Москва.
1954 год.	Выставка цветной художественной фотографии. Москва.
1955 год.	Выставка художественной фотографии. Москва.
1956 год.	Выставка работ московских фотокорреспондентов. Москва.
1957 год.	Выставка художественной фотографии. Ленинград.
	Отдел СССР на Международной выставке художественной фотографии в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Москва.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ[1]

[1] В указатель вошли имена фотографов-художников, фотожурналистов, деятелей фотографии, фотолюбителей и искусствоведов, упоминаемых в книге.

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЦВЕТНЫЕ СНИМКИ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Сергей Александрович Морозов

СОВЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ
1917—1957

Редактор А. Н. Телешев
Оформление художника В. И. Смирнова
Художественный редактор З. В. Воронцова
Технический редактор А. А. Сидорова
Корректоры
А. А. Толкушкин и А. Т. Морозова

Сдано в набор 12/III 1957 г. Подп. в печать 10/II 1958 г. Форм. бумаги 84×108 1/16. Печ. л. 19,5 (условн. 31,98). Уч.-изд. л. 32,35. Тираж 17200. Ш01743. „Искусство", Москва И-51, Цветной бульвар, 25. Изд. № 16099.
Заказ тип. № 483.

Первая образцовая типография имени А. А. Жданова Московского городского совнархоза. Москва Ж-54, Валовая, 28

Цена 34 р. 85 к.

Отпечатано с готового набора в типографии № 3 Госстройиздата, Зак. 278
Москва, Куйбышевский пр., 6/2.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
17	5 сверху	немалоценных	немало ценных
120		1954	1945
123	20 сверху	спорно	бесспорно
142	1 снизу	1939	1934
272	17 сверху	оклик	отклик
276	3 сверху	поса	эпоса
276	1 снизу	А. Б. Иогансон	Б. Иогансон
287	19 сверху (вторая колонка)	Рыбчиков	Рябчиков

С. А. Морозов. «Советская художественная фотография»